MESTER

MESTER

CONSEJO DE REDACCION

René Acuña
José R. Barcia
Luis Comabella
Luis F. Costa
Germán Charrón
Francisco Cota Fagundes
Cristóbal González
Alberto Machado da Rosa

DIRECTOR

Roberto Cantú

SECRETARIO DE REDACCION

Onofre Di Stefano

PORTADA Y DIBUJOS

Frank M. Duarte
Art Department, CSULA

La Redacción da fe de su agradecimiento
a los siguientes patrocinadores de *Mester:*

DEL AMO FOUNDATION
CHICANO STUDIES CENTER, UCLA

Condiciones de Venta y Suscripción:
Número suelto . . . . . 3.00 dólares
Suscripción anual . . . . . 6.00 dólares
Suscripción de estudiante . . . 4.00 dólares

©Copyright 1974 by the Regents of
the University of California

Mester se publica dos veces por año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en sus páginas no son siempre las de la Redacción, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración deberá enviarse por duplicado a *Mester*, Department of Spanish and Portuguese, University of California, Los Angeles, Calif. 90024.

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

Volumen V | Noviembre de 1974 | Número 1

ÍNDICE

El Corazón y la Sombra	Concha Zardoya	2
Un aspecto de la poesía de José Gorostiza	Miguel Viñuela	3
Amanece, retrocede	Luis F. Costa	9
Breves acotaciones para una bio-bibliografía de la "vidobra" de Angel González	Gary L. Brower	10
Maraña	Saúl Yurkievich	13
Domingo de ser solo *Epístola a Felisa*	René Acuña	15
Acercamiento a cuatro relatos de . . . *Y no se lo tragó la tierra*	Juan Rodríguez	16
Las salamandras	Tomás Rivera	25
Estructura y sentido de lo onírico en *Bless Me, Ultima*	Roberto Cantú	27
Una mañana de otoño	Luis Comabella	41
La isla de Juan Goytisolo: La vida como imposición	Curtis Millner	42
Caño Amarillo	Salvador Garmendia	45
Tres dramaturgos en busca de universalidad: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal	Juan Villegas	48
Virgilio Piñera y el Teatro del absurdo en Cuba	Luis F. González-Cruz	51
Venezuelan Cathedral Music	Sharon Girard	59
Reseñas: *Americanismos en la "Historia" de Bernal Díaz del Castillo*, Manuel Alvar	Roland Hamilton	61
Peregrinos de Aztlán, Miguel Méndez	Justo S. Alarcón	61

El Corazón y la Sombra

DIALOGAS con tu sombra al ir viviendo. . .
Respiras, invisible, un aire íntimo
que transviene y transpasa lo que sientes.
Sin boca, sin oído, sin palabras.

Sin tregua el preguntar, el resignarse
a que la sombra sea sólo eso:
impenetrable espacio de lo oscuro,
vacía red sin forma del misterio.

Quisieras ver más claro lo que tocas,
entender el contorno, la corteza
de toda realidad y lo que dentro
anochece incesante sin salvarse.

Con timidez la sombra desocupa
el camino que rozas con tu paso
y te espera más lejos, silenciosa:
al acercarte tú crecer parece.

Ajustada a tu vida, te precede
o sigue cuanto haces: no te acosa
ni sabe responder a tus preguntas.
A veces, se te pierde en un recodo.

Tu sombra es imagen de la sombra
que colma cada ser y no se entrega
aunque quieran tus ojos absorberla
en luz de claridad y sin disfraces.

Se envuelve con su manto, quizás ala,
sin apartarse nunca de tu sangre.
Se contiene a sí misma y persevera
en ser espejo tuyo sin mudanza.

En la sala vacía de la nada
otras sombras esperan a tu sombra.
¿Implorantes? ¿Cautivas del silencio?
En círculo cerradas: esperando.

Concha Zardoya

Un aspecto de la poesía de José Gorostiza

No es muy extensa la crítica de la obra de José Gorostiza, pero parece haber unanimidad de criterios en relación con los temas que en ella se encuentran; entre ellos: la soledad, el conflicto entre forma y materia, y el de la palabra y su significado. Sin embargo, y en relación con este último, parece que tan sólo se ha analizado en los poemas en que aparece inequívocamente. De los versos siguientes de "Preludio,"[1]

¡mírala, ay, tócala!
¡mírala, ahora!
¡mírala, ausente toda de palabra,
sin voz, sin eco, sin idioma, exacta,
mírala como traza
en muros de cristal amores de agua!

dice Frank Dauster que "el poeta se dirige a la forma pura, a la palabra desnuda de significado, a los signos vacíos."[2] De ellos dice Ramón Xirau que "el poema es una inútil búsqueda de la expresión y de la comunicación. La palabra que el poeta quisiera encontrar concreta en sus manos se hace hábito y se hace acontecimiento, se petrifica y escapa."[3] También Debicki está de acuerdo con los dos críticos anteriores al decir que "la palabra precisa está envuelta en una 'exangüe bruma', que nos sugiere todos los versos falsos que abundan en el mundo, entre los cuales se oculta la poesía."[4] Los tres críticos coinciden en que dicho tema es la simiente y raíz de *Muerte sin fin,* considerada como la obra más importante del poeta. Si esto es cierto, parece lógico que el tema de la imposibilidad de la expresión poética no aparezca tan sólo en los poemas, que como "Preludio", lo expresan con la ingenuidad de éste, y quizás merezca la pena buscar y analizar dónde y cómo aparece el conflicto entre expresión y poesía a través de los primeros poemas de José Gorostiza. Tal es el propósito del presente trabajo.

Veamos el poema "¿Quién me compra una naranja? " (pp. 31-2) de *Canciones para cantar en las barcas.* Los dos primeros versos de la primera estrofa son una pregunta retórica. En los dos versos siguientes se "identifica la naranja como un objeto natural correspondiente a nuestro corazón, y subraya a la vez el parecido visual."[5] El aspecto de la madurez de una naranja, con su zumo apetitoso y tiernos cascos, con el ofrecimiento de ser consumida, para así gratuitamente entregar en sacrificio la vida que en sí lleva, pasan a ser del corazón. Corazón que a su vez es tradicionalmente considerado como el sensor de las emociones más altas de los humanos, y que ha pasado a ser el portador de las cualidades de la naranja, y viceversa.

Tengamos en cuenta ahora que estas emociones y cualidades que ya tiene el corazón son sentidas y poseídas en él, pero no expresadas. Han de ser las palabras, producto de la inteligencia, que poco tienen que ver con la función que aquí tiene el corazón, las que han de expresar lo que en éste se siente.

Podemos decir que el propósito del poeta ha sido el crear la chispa poética lograda en los dos versos,

Una naranja madura
en forma de corazón. (p. 31)

de la primera estrofa. Una vez conseguida ésta, la siguiente estrofa,

La sal del mar en los labios
¡ay de mí!
La sal del mar en las venas
y en los labios recogí. (p. 31)

parece ser una ruptura con la anterior. No parece haber un desarrollo ligado directamente con la imagen de la naranja: tan sólo hay un lamento precedido por lo que puede originarlo: "la sal del mar en los labios". Esta sal no es un signo positivo ya que parece ser que es de lo que se queja la voz poética. Es una sal corrosiva la que tiene en los labios y que deshace, o al menos desfigura, a lo que de ellos salen: las palabras. De ahí el lamento " ¡ay de mí! ". En los dos últimos versos de la segunda estrofa la sal corrosiva afecta, no ya a los labios, confirmando lo dicho en la primera estrofa, sino a todo su ser,

la sal del mar en las venas
y en los labios recogí. (p. 31)

Es decir que lo corrosivo es algo intrínseco en el ser de la voz poética. Quizás el aspecto negativo de la sal no se pueda confirmar hasta la tercera estrofa,

> Nadie me diera los suyos
> para besar.
> La blanda espiga de un beso
> ya no la puedo segar. (p. 31)

La voz poética no expresa soledad en estos versos, sino que en los dos primeros parece aconsejar que nadie le bese sus labios como si temiera contagiar, al que se atreviera, de algún maleficio que poseen. También puede estar diciendo que en un pasado nadie lo ha hecho. Los dos versos siguientes explican que tal maleficio no es otro que su imposibilidad de conseguir cosechar el fruto – la blanda espiga de un beso – que mana de lo expresivo del silencio de unos labios en un beso.

Podemos ahora llegar a algunas conclusiones. En la primera estrofa hemos visto el logro de la poesía, y a partir de la segunda estrofa un estar consciente de si tal logro es posible o no. La voz poética parece estar consciente o dudar de que las palabras de que se ha servido para expresar lo poético lo hayan destruido, como si las palabras, de las que los labios pasan a ser signos productores, fueran la sal que corroe y destruye al sentimiento poético que existe en el silencio. Esto último es lo que se confirma en los dos últimos versos de la tercera estrofa. Ya tenemos entonces el conflicto: por un lado la expresión poética de la primera estrofa, y por el otro la duda o quizás la certeza de la imposibilidad de conseguirlo.

Pasemos ahora a la cuarta estrofa, pero antes recordemos que en la segunda la sal corrosiva, al encontrarse también en la sangre que corre por las venas, no afectaba tan sólo a lo que producen los labios de la voz poética, sino a todo su ser. Esto se ve confirmado y desarrollado en los versos de la cuarta estrofa,

> Nadie pidiera mi sangre
> para beber.
> Yo mismo no sé si corre
> o si deja de correr. (p. 31)

Es decir que lo mismo que ya hemos dicho acerca de los labios y las palabras expresa ahora de todo su ser. La impotencia ya no es tan sólo debido a la imposibilidad de poder expresar lo poético de la sensaciones recreadas en el silencio, sino que es un defecto intrínseco de su ser. Los dos últimos versos de esta estrofa nos dicen que ni él sabe si posee la esencia que le da la vida – la sangre – , y si la posee duda de su capacidad de esencia. Esto nos prepara, con la duda que expresan acerca de la existencia de una esencia, para recibir,

> Como se pierden las barcas
> ¡ay de mí!
> como se pierden las nubes
> y las barcas, me perdí. (pp. 31-32)

Dice la voz poética que se perdió como se pierden las barcas y las nubes. Es decir que como ellas, en el proceso de efectuar sus funciones de barca y de nubes, se pierde o desaparece. Ambas, como la voz poética, al expresar y ser lo que son se destruyen: la una naufraga, la otra se convierte en lluvia, la poesía deja de serlo.

En la última estrofa vuelve la voz poética a las imágenes de la primera,

> Y pues nadie me lo pide,
> ya no tengo corazón.
> ¿Quién me compra una naranja
> para mi consolación? (p. 32)

Los dos primeros versos nos dicen que puesto que nadie solicita las sensaciones poéticas puras capaces de ser sentidas por el corazón en el silencio, ya ni él las posee. Lo único que le queda y ofrece es la expresión imitativa de la poesía del silencio – sentida en el corazón – representada por un sustituto de lo real: la naranja. Puesto que nadie le solicitara la esencia pura, ofrece una imitación.

Como resumen podemos decir que la estructura de este poema es como sigue:

1 - Expresión poética (primera estrofa)

2 - Conciencia de la imposibilidad o conflicto entre lo poético y la expresión (segunda y tercera estrofas), y el destruirse de un ser al tratar de afirmarse como tal. (cuarta estrofa)

3 - Admisión de lo segundo y repetición de la expresión poética de la primera estrofa (una vez que la naranja ha pasado a ser símbolo, es decir sustituto del corazón) pero como imitación de lo poético puro, de lo sentido en el corazón.

Como lo que nos interesa en el presente trabajo es el conflicto entre expresión y poesía, es decir lo que en la estructura que hemos dado al poema analizado abarca todo él excepto la primera y la última estrofas, veamos ahora en qué otros poemas de Gorostiza podemos encontrarlo.

En "Se alegra el mar" (p. 35-6) hay seis expresiones poéticas, como la que hemos visto en la primera y última estrofas de "¿Quién me compra una naranja? ", y al final:

Vida – le digo – blancas las desprendí.
¡no se vuelvan oscuras por ser de mí! (p. 36)

Es decir que después de crear seis expresiones poéticas, la voz poética duda de que lo sean por el simple hecho de ser, no ya expresadas en palabras, sino producto de su ser siendo.

En "Una pobre conciencia" (p. 39) nos presenta a un anciano en una situación propicia para sentir lo poético. La estrofa central del poema dice:

Y silencio, un silencio propicio
para rememorar
cómo canta una boca la lectura
de la antigua conseja familiar. (p. 39)

Incluso la posición física que ocupa esta estrofa, es el centro arquitectónico del poema, nos está indicando que el silencio es lo más importante del poema. Es el silencio necesario para alcanzar la esencia del recuerdo y sentir su poesía:

y el recuerdo amarillo del rosal. (p. 39)

Observemos que este poema tiene la misma estructura que el que hemos analizado en primer lugar. Como en aquél, la primera y la última estrofas terminan con el mismo verso y las estrofas centrales desarrollan el tema. Vemos que el anciano dormita rodeado del silencio propicio para sentir lo poético del que hablábamos en "¿Quién me compra una naranja? ", sólo que este poema nos dice que no es tan sólo el silencio lo necesario para sentir lo poético, sino que el anciano está rodeado de un silencio

para rememorar
cómo canta una boca la lectura
de la antigua conseja familiar. (p. 39)

Es el silencio que incita los recuerdos – esencias del pasado – pero de lo irracional que es lo que representa la conseja. Es decir que aunque es un silencio propicio para ser quebrantado, no lo es para lo que de racional y lógico haya en la conseja, sino para lo que en ella haya de irracional, inexpresado – de silencio – y que percibamos por medio de los sentimientos o intuición. Este aspecto de lo irracional que se percibe sin ayuda de la dialéctica se ve confirmado en el cuarto verso de la última estrofa:

es el agrio murmullo de un postigo (p. 40)

donde el murmullo – lo no entendido dialécticamente, y "el recuerdo amarillo de un rosal" han terminado siendo el origen de lo poético.

Creo que ya podemos decir que efectivamente el problema de la expresión y lo poético es un tema constante en la poesía de Gorostiza. No es necesario para el presente trabajo establecer si el tema principal de "¿Quién me compra una naranja? " es "el hombre que se ha perdido por falta de amor",[6] o si el de "Una pobre conciencia" es la manifestación de "los sentimientos del hombre frente al problema del tiempo"[7] como dice Debicki, o si lo es en ambos el intento de plasmar la materia poética como dice Frank Dauster de los sonetos y "Preludio".[8] Lo

importante, por ahora, es mostrar que la principal preocupación del poeta es su lucha con la palabra por la expresión poética. Es una lucha entre forma y esencia, entre palabra y significado.

Entre la palabra y su significado hay otra lucha entablada: uno de los significados se apodera de ella, le amortigua su poder y llegamos a ver tan sólo el significado que la ahoga, pero no la palabra. Un ejemplo de esto lo encontramos en el poema "El enfermo":

Por el amplio silencio del instante
pasa un vago temor.
Tal vez gira la puerta sin motivo
y se recoge una visión distante,
como si el alma fuese un mirador.

Afuera canta un pájaro cautivo,
y con gota fugaz el surtidor.

Tal vez fingen las cortinas altas
plegarse al toque de una mano intrusa,
y el incierto rumor
a las pupilas del enfermo acusa
un camino de llanto en derredor.

En sus ojos opacos, mortecinos,
se reflejan las cosas con candor,
mientras la queja fluye
a los labios exangües de dolor.

Cuenta la Hermana cuentas de rosario
y piensa en el Calvario
del Señor.

Pero invade la sombra vespertina
un extraño temor,
y en el péndulo inmóvil se adivina
la séptima caída del amor.

Tal vez gira la puerta sin motivo.
Afuera canta un pájaro cautivo,
y con gota fugaz el surtidor. (pp. 43-4)

El título del poema parece ser de gran objetividad y precisión. No parece haber dudas de que se trata de un hombre que padece alguna alteración de la salud mental o física. No se nos ocurre, al menos en las primeras lecturas del poema, que la enfermedad pueda ser de sentido figurado y de lo que el hombre padezca sea del espíritu. Tomemos el sentido figurado y continuemos.

En el primer verso de la primera estrofa podemos interpretarlo de cuatro formas: a) a través del amplio silencio del instante; b) por causa del amplio silencio del instante, ambas si consideramos *instante* como un lapso de tiempo. Si lo consideramos como una persona que insta, que insiste, es decir como adjetivo nominalizado, tenemos otras dos posibles interpretaciones al relacionarlas con las dos primeras. No podemos decidir todavía cuál sería la más acertada, ni incluso relacionando el primer verso con el segundo ya que éste también nos presenta alguna ambigüedad:

pasa un vago temor (p. 43)

Si tomamos la interpretación a) del primer verso (a través del amplio silencio del instante – tiempo), diríamos que es el vago temor – es decir un miedo indefinido – el que cruza el largo silencio. Si tomamos la interpretación b) del primer verso, diríamos que debido al largo silencio del instante – tiempo – ocurre – ¡no cruza! – el vago temor. Puesto que "vago temor" también podría interpretarse como una inquieta presunción o sospecha, el número de posibilidades interpretativas aumenta de tal manera que nos resultaría muy laborioso intentar agotarlas, y mucho más si tenemos en consideración la ambigüedad señalada de *instante*.

Creo que con lo que hemos visto en los poemas anteriormente analizados, podemos ignorar cualquier otra interpretación que no esté directamente relacionada con algún aspecto del silencio o con el problema de la palabra y lo poético. Busquemos entonces de qué forma puede aparecer aquí y analicémoslo desde ese punto de vista.

Si no dejamos a uno de los significados de las palabras – quizás al que engañosamente nos señala el título – apoderarse de la palabra, encontramos un primer nivel del tema ya visto en otros poemas: la palabra no siempre nos dice todo lo que encierra. En este nivel somos los lectores los que limitamos al poema al dejarnos llevar fácilmente por lo que insinúa maliciosamente el título. Pero creo que el poema nos dice algo más. Nuestra interpretación va así: Debido al largo silencio – estado propicio para sentir lo poético – del que insiste y persigue algo, se origina una presunción o sospecha de algo – lo poético – que va y viene a su antojo (primeros dos versos). No hay motivo o razón lógica para lo que se presumía llegue a ocurrir, pero fuera lo que fuese no era algo para ser percibido con los ojos, sino con los sentimientos – el alma – que es el mirador – el que mira (versos dos, tres y cuatro).

La segunda estrofa presenta el problema con toda claridad. El pájaro que afuera canta cautivo es el poeta esclavo del significado concedido a las palabras por el uso. El surtidor – el que surte o provee – y no una fuente –, que es el interior del poeta – sus sentimientos y emociones –, lo hace por medio de expresiones mínimas y escurridizas – gota fugaz. Tenemos entonces en la primera estrofa la situación propicia para percibir lo poético. La recepción de lo poético no es debido a un acto de la razón, sino de la emoción irracional captada por un sexto sentido – el alma – y por lo tanto en el silencio. En la segunda estrofa un verso representa la expresión y el otro lo poético.

Sigamos con la tercera estrofa donde también encontramos palabras que están usadas con un significado distinto al que generalmente les damos. "Las cortinas altas" no son aquí el objeto que normalmente cuelga delante de ventana o puerta. Son la función del objeto y no el objeto en sí. Es decir son el obstáculo que se interpone a los sentidos para evitar que se observe algo que esconde tras ellas. El calificativo "alta" no lo interpretamos como posición física con respecto a un nivel, sino como expresión de calidad superior con respecto a otra inferior. Podemos decir que las cortinas altas son los significados acuñados por el uso, y por lo tanto de más popularidad, en las palabras y que nos impiden ver en el interior de ellas. Este verso se complementa y se confirma con el siguiente verso:

> Tal vez fingen las cortinas altas
> plegarse al toque de una mano intrusa, (p. 43)

Es decir que quizás esos obstáculos que las mismas palabras nos ponen para expresar con ellas lo que queremos, se nos sometan por medio de algo ajeno a nosotros mismos, o al menos por algo que nosotros no entendemos – lo irracional –, y quizás lleguen a expresar lo que queremos.

En los tres últimos versos de la tercera estrofa nos dice que el verdadero, pero ambiguo poder de las palabras – el incierto rumor –, muestra a las que produce el poeta – las pupilas del enfermo – para expresar su poesía, la dura y penosa lucha a seguir para someter a "las cortinas altas" hasta hacer brotar de las palabras lo que en ellas está doblegado:

> y el incierto rumor
> a las pupilas del enfermo acusa
> un camino de llanto en derredor. (p. 43)

En la cuarta estrofa la voz poética indica que la imposibilidad de expresar lo que percibe no está en lo observado, ya que se le muestra ingenuamente, sino en las palabras que usa para expresarlas que son meras imitaciones sin vida de aquello que representan.

La quinta estrofa es un ejemplo en el que vemos que lo exterior no representa con exactitud lo interior. La actividad mecánica de la monja – cuenta las cuentas del rosario – no refleja lealmente su estado interior – piensa en el Calvario del Señor –, al igual que la palabra que acude al estado consciente del poeta no le sirve para expresar su verdadero estado interior. Esta idea es paralela a la expresada en la segunda estrofa:

> Afuera canta un pájaro cautivo,
> y con gota fugaz el surtidor. (p. 43)

De pronto vemos un cambio en la actitud del poeta. Las palabras "pero" y "vespertina" de la penúltima estrofa así lo indican. Hasta ahora nos ha estado exponiendo su lucha con la expresión, pero de pronto parece vencido y desilusionado:

> Pero invade la sombra vespertina
> un extraño temor, (p. 44)

Es decir las emociones y sentimientos que originan lo poético se ensombrecen y el quietismo se apodera del poeta:

> y en el péndulo inmóvil se adivina (p. 44)

es un quietismo en el tiempo subjetivo, el del recuerdo de emociones y sentimientos que originan la poesía, y no un tiempo cronológico. Al cesar la actividad por la búsqueda de lo poético, cesa el tiempo del poeta. Esta falta de actividad y desgana está expresada así:

> la séptima caída del amor.

que con el verso anterior y "en el péndulo inmóvil se adivina" nos da la causa de la desgana: la pereza – el séptimo pecado capital. En resumen, una vez que lo que estimula lo poético comienza a desvanecerse, la pereza le impide continuar su lucha por la expresión poética.

La última estrofa repite tres versos del poema:

> Tal vez gira la puerta sin motivo.
> Afuera canta un pájaro cautivo,
> y con gota fugaz el surtidor. (p. 44)

El primero alude a la irracionalidad, o quizás a la llegada inexplicable de lo poético. Los dos últimos exponen de nuevo el problema entre la expresión y lo poético.

Todo el poema es una exégesis de su quehacer poético. Presenta en primer lugar cómo y por medio de qué sentir lo poético: pasa en la segunda estrofa a sugerirnos cuál es el problema con el que se enfrenta el poeta y en la tercera y cuarta estrofas nos expone otros dos problemas: a) la tozudez de las palabras, y b) la imposibilidad de comunicar lo que percibe a su alrededor; la quinta estrofa es una variante de la segunda y la sexta el fin del deseo de expresar lo poético y la entrega a la pereza. La última es la queja final por el intento fallido en la lucha entre lo expresado y lo sentido.

Concluyamos diciendo que esperamos haber demostrado que el tema de la imposibilidad de plasmar lo poético no aparece tal sólo en poemas como "Preludio" donde está expresado clara y rotundamente, sino que al ser dicho tema la preocupación central del poeta, aparece como una constante a través de sus poemas. Hemos visto en "¿Quién me compra una naranja? " cómo el poeta duda de serlo al intentar afirmarse como tal por medio de la palabra y termina admitiendo como expresión y muestra de lo que en silencio siente a una imitación de ello. En "Se alegra el mar" cómo teme que lo que ha podido ser expresión poética se destruya y deje de serlo por ser expresiones suyas. En "Una pobre conciencia" cómo el anciano necesita el silencio para que lo poético del recuerdo le invada. Y en "El enfermo" cómo el poeta lucha con el idioma para expresarse poéticamente. Creo que podemos decir que tras otros aspectos que los poemas puedan tener, encontramos una constante expresión de la lucha entre la expresión y lo poético.

Sería muy valioso un estudio completo de este aspecto de la poesía de Gorostiza a través de toda su obra. Presumimos que, aparezca o no como tema central, se encuentra en ella desde "Canciones para cantar en las barcas", como hemos visto, hasta "Muerte sin fin".

Miguel Viñuela

University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] José Gorostiza, *Poesía.* (México, 1964), pp. 81-84. Todas las acotaciones de los poemas están tomadas de esta edición y de aquí en adelante sólo se indicará la página en que los versos o poema aparecen.

[2] Frank Dauster, "Notas sobre Muerte sin fin." *Revista Iberoamericana,* XXV, No. 50 (julio-diciembre 1960), p. 275
[3] Ramón Xirau, *Tres poetas de la soledad* (México, 1955), p. 19.
[4] Andrew P. Debicki, *La poesía de José Gorostiza* (México, 1962), p. 50.
[5] Ibid., p. 30.
[6] Ibid., p. 30.
[7] Ibid., p. 35.
[8] Dauster, "Notas sobre Muerte sin fin," p. 274.

I

retrocede
a las galerías:
piedras de playa
cascos de botella
conchas deformadas,
inevitable
que todo acabe
en el mar,
rota
la hermosa
por la ola,
se alzará
sin ser ya los mismos
de nuevo
brazos y vientre
brillantes y salobres
cálida
la espera,
no hay dudas,
sólo la mañana
sucumbe a su sombra
en un repentino
adiós
de ráfaga

II

amanece,
y en este silencio
donde la nube
se inventa
otra mañana,
pasa la pluma
como gota
sobre la hoja
sobre la piedra,
ni casa ni obra,
el momento
sólo recuerdos,
viejas fuentes
de un mismo chorro,
duro ya
su insistencia
lo desmiembra,
en el sillón
se impone el jazz
y las estrellas
se vacían
con los bordones quedos:
paso
a la nueva ventura

Luis F. Costa
1973

Breves acotaciones para una bio-bibliografía de la 'vidobra' de Angel González

Oriundo de Oviedo (nacido allá en 1925) el poeta Angel González es hoy uno de los poetas españoles más conocidos y apreciados. Es autor de nueve libros de poesía: *Aspero mundo* (Madrid, Eds. Rialp, 1956; Col. Adonais) que ganó un *accesit* al Premio Adonais; *Sin esperanza con convencimiento* (Barcelona, Literaturasa, 1961; Col. Colliure); *Grado elemental* (París, Ruedo Ibérico, 1962) que ganó el Premio Antonio Machado; *Palabra sobre palabra* (Madrid, Poesía para todos, 1965); *Tratado de urbanismo* (Barcelona, Ed. Ciencia Nueva, 1967; Col. El Bardo, Vol. 29); *Palabra sobre palabra* (obra colecta), (Barcelona, Seix Barral, 1968; Bib. Breve); *Breves acotaciones para una biografía* (Las Palmas de Gran Canaria, Inventarios Provisionales, 1971); *Procedimientos narrativos* (Santander, Publicaciones de La Isla de los Ratones, 1972); *Palabra sobre palabra* (obra colecta, aumentada), (Barcelona, Barral Eds. 1972). También han aparecido sus poemas en casi todas las principales antologías de la poesía española de los años 60, incluyendo las ya muy conocidas de José Luís Cano, Leopoldo de Luís, Francisco Ribes, José Luís Battló, Rubén Vela y José María Castellet.

La crítica ha elogiado la obra de González, generalmente enfocándose en *Aspero mundo, Tratado de urbanismo* y *Palabra sobre palabra* (obra colecta). Importantes contribuciones a la crítica de su poesía son: Emilio Alarcos Llorach, *Angel González, poeta* (Oviedo, Univ. de Oviedo, 1969); Gary Singleterry, "The Poetic Cosmovision of Angel González" (tésis doctoral, Univ. de Nuevo México, Albuquerque, 1972); Florentino Martino, "La poesía de Angel González", *Papeles de son Armadans,* LVII, 171 (Junio, 1970), 229-47; Emilio Miró, "Antología de la poesía amorosa, – Angel González, Rafael Guillén", *Insula,* XXII, 250 (Sept., 1967), p. 7; y, Joaquín González Muela, "La poesía de Angel González en su primer período", en R. Pincus Sigele y Gonzalo Sobejano (Eds.), *Homenaje a Casalduero: crítica y poesía ofrecidos por sus amigos y discípulos* (Madrid, Gredos, 1972), 189-99.

Además de haber estudiado Leyes y periodismo, y de ser poeta importante de la llamada "Generación de los 50" o del "Realismo social", González también ha sido Profesor en las Universidades de Nuevo México, Utah, Maryland y Texas. En Febrero de este año viajó al sur de California donde dió una presentación de sus poesías en USC, UCLA, UC (Irvine), UC (San Diego) y Arizona State.

Una entrevista con Angel González

P. Ya que lo sexual es un elemento importante en varios de tus más destacados poemas, ¿puedes elaborar su papel en cuanto a tu obra poética total?

R. Hay una cierta tendencia hispánica a aislar, en compartimentos incomunicables, el amor, el erotismo y el sexo, pero yo siempre lo he confundido. Para mi, el amor es una experiencia importante, básica. Es lógico, entonces, que aparezca, con todas sus implicaciones eróticas, como uno de los temas centrales de mi poesía.

P. ¿Ves una vinculación en mucha de tu poesía con la "anti-poesía" de Nicanor Parra?

R. La actividad poética, quizá más que cualquier actividad humana, está en cierto modo condenada al fracaso. La conciencia de ese fracaso, y además el desgaste de las palabras, las formas y las actitudes tradicionalmente consideradas como poéticas, pueden, en un momento determinado, impulsar al poeta a crear los "anticuerpos", la "antimateria" de esas palabras, formas y actitudes. El resultado será siempre algo semejante a lo que Parra llama "anti-poemas". Es decir, textos que a muchos les resultan escandalosos porque presentan el envés, el lado oculto de las cosas y de las palabras – oculto por la costumbre, por el conformismo, por el miedo o por la incapacidad de los que las utilizan. No sé si Parra piensa de ese modo, pero a mí, la intuición del propio fracaso y la lectura de tantas palabras repetidas, insignificantes, me llevó en ocasiones a escribir textos que, más que escandalosos por lo que dijeran, resultasen objetos escandalosos en sí mismos. Creo en la moral del escándalo. Ya que el juego no es posible, a veces uno siente la tentación de romper la baraja.

Aunque el hecho de romper la baraja puede significar una nueva y apasionante manera – quizá la única – de seguir jugando. Porque creo que los anti-poemas de Parra no destruyen la poesía, en contra de lo que la denominación parece indicar, sino que erigen una nueva lírica.

P. Muchas poesías tuyas han sido asociadas con un "realismo social"; y además, me parece que la imagen surrealista no se encuentra en tus libros. ¿Ves a tu obra como un polo opuesto al de la "vanguardia", o del surrealismo?

R. Yo ya no creo en la vanguardia. Es decir, en la que ahora se llama vanguardia, y que no es más que la repetición de las fórmulas y modos artísticos surgidos en la época llamada de entreguerras. El surrealismo, que fue vanguardia en los años veintes y treintas, empezó a dejar de serlo en los cuarentas. En todos los procedimientos llamados vanguardistas y utilizados actualmente, no veo vanguardia, sino repetición. Después de Apollinaire, ¿puede alguien hacer, en serio, caligramas? Me parece lícito hacer caligramas, si ello puede divertir al escritor y a los lectores. Pero no me parece serio hacerlos desde una zona pretendidamente vanguardista. Creo que el surrealismo es una de esas estéticas que modificaron, para siempre, la actividad artística. Queramos o no, el surrealismo nos ha contagiado a todos. Y nos permite expresar cosas que, antes, estaban condenadas a permanecer inéditas. Pero ser surrealista, ahora, no significa ser vanguardista. Vanguardia significa experimentación, novedad. Y el surrealismo ha dejado de ser todo eso para convertirse en el pan nuestro de cada día. Si lees con atención mis últimos poemas, verás en ellos muchos elementos surrealistas; elementos que yo utilizo sin ninguna pretensión experimental o novedosa – porque en realidad no son nuevos y están ya sobradamente experimentados –, sino porque me son útiles, o aún más: imprescindibles, para expresarme. Me parece importante ser consciente de que el surrealismo no es vanguardia; en ese hecho radica, a mi modo de ver, su legitimidad y su grandeza. Por eso, no puedo ver mis poemas en el polo opuesto al surrealismo, aunque los considere muy alejados de todo intento vanguardista. Mis poemas siguen siendo una tentativa de clarificar mis experiencias, de explicarme al mundo, como cuando estaba más cerca de una estética realista y social. Para esa finalidad, los hallazgos del surrealismo me pueden ser muy útiles. Pero sería un ingenuo si pretendiera utilizarlos como valores sorprendentes o novedosos en sí mismos. Para resumir todo lo dicho con un ejemplo: Buñuel fue vanguardista en "El perro andaluz", pero no en "Viridiana", en la que es posible ver, sin embargo, muchos elementos surrealistas. Ningún artista consciente, creo yo, volvería ahora a tratar de sorprendernos con algo parecido a "El perro andaluz". Pero tampoco podrá eludir su presencia. Ya no se puede escribir, pensar, como si el surrealismo no hubiese existido.

P. Lo político puede llegar al punto de matar lo poético a veces. ¿Cómo ves la "tensión" entre estos dos elementos en cuanto al poema y al proceso creativo?

R. Todo puede matar lo poético: lo político, como lo religioso o lo erótico. Cualquier sentimiento, cualquier creencia, puede matar lo poético si el artista piensa que sus sentimientos o creencias son suficientes para justificar el poema. El proceso creativo consiste en algo muy sencillo en apariencia: en transformar las experiencias en poemas, en palabras. Las ideas y los sentimientos son solo puntos de partida, substancias o estímulos. Luego viene lo más difícil: hacer el poema. Pero, como punto de partida, me sigue pareciendo tan legítimo un acontecimiento político como otro cualquiera. El poema, después, será malo o bueno con independencia de que trate de los "blancos, pulidos senos de Amaranta" o de la batalla de Stalingrado.

P. Has escrito en verso libre y en sonetos. ¿Piensas continuar escribiendo sonetos? ¿Cómo puede ser contemporáneo un soneto? ¿Crees que es demasiado rígido en su forma para reflejar la situación del hombre de hoy?

R. El soneto es una forma gastada, es más: asesinada por miles de sonetistas en lengua castellana. Pero la historia de la poesía española está llena, como compensación, de excelentes sonetos. Pienso en Quevedo, en Garcilaso, en Góngora. Y en épocas no tan lejanas, en los Machado y en Alberti. Yo he leído esos sonetos, con la admiración que se merecen, en mi adolescencia. De esa lectura apasionada me viene cierta tendencia proclive a escribir sonetos, tendencia que yo trato de combatir, no siempre con éxito. El soneto me

parece una forma gastada, pero no creo que su rigidez represente un obstáculo. En una de las formas más rígidas que conozco, la sextina, y en su modalidad más complicada, escribió Jaime Gil de Biedma "Apología y petición", que es a mi modo de ver, un poema político ejemplar. El poeta, el artista, está siempre obligado al rigor, no puede prescindir de la forma. La libertad del verso libre es una libertad más bien engañosa.

P. ¡Sé que has sufrido de la censura en España! ¿Es mejor ahora que antes la censura? ¿Peor?

R. En España sigue habiendo censura. Y la censura nunca es mejor. Necesaria, fatalmente, siempre es peor. Yo creo que la censura, ahora en España, es peor que nunca. Su aparente desaparición es solo nominal; la Oficina que antes se llamaba, en el Ministerio de Información y Turismo, "Censura", se llama ahora "Departamento de Orientación Bibliográfica". Pero esos orientadores no son más que censores. El inocente escritor que ignore esa realidad corre el riesgo de ser llevado a uno de los múltiples Tribunales Especiales – Militares, de Orden Público, etc. – que aplican con rigor las rigurosas leyes de mi país.

P. No he visto a muchos poetas españoles invocando a los poetas hispanoamericanos como tú has mencionado a Vallejo en el cuestionario al final de la antología de José Battló. ¿Me equivoco o todavía hay un distanciamiento entre los escritores de la Península y los de la América latina?

R. En algunos aspectos, la incomunicación existe todavía. En otros, no puede hablarse ya de incomunicación: Carpentier, Vargas Llosa o Octavio Paz son tan conocidos en España como en sus respectivos países.

P. ¿Simpatizas con los nacionalistas vascos, catalanes y gallegos? ¿Qué importancia tenía la protesta de los escritores en Montserrat cuando el juicio de los vascos en Burgos?

R. Simpatizo, por supuesto, con todos los que traten de hacer valer sus derechos. Creo que la protesta ante determinados hechos es especialmente importante en España, donde la simple manifestación de desconformidad suele ser considerada como delito.

P. Aunque me parece personal y universal en su trayectoria tu obra, ¿Hay algo específicamente asturiano en ella?

R. No lo sé. Acaso la ironía, la actitud crítica.

P. ¿Hay algunos poetas norteamericanos que tú crees especialmente han influído en la poética española de tu generación en adelante?

R. En general, los poetas de mi generación conocemos mal la poesía en lengua inglesa. Nuestra educación adolece de muchas deficiencias, nuestra cultura tiene muchas lagunas. Casi todos tuvimos que negarnos a aprender lo que nos querían enseñar: en esa penosa tarea consumimos gran parte de nuestras energías. Aunque hayamos ido a la universidad, somos, en un amplio sentido, autodidactas. Y el clima de aislamiento, la pobreza cultural y material entre la que crecimos, no eran en absoluto circunstancias propicias para que llegara hasta nosotros la onda expansiva de la poesía norteamericana. Bastante trabajo nos costó reanudar el contacto con la tradición cultural propia, rota por la guerra civil, y proscrita durante los largos siniestros años de la posguerra. Quizá las cosas hayan cambiado ahora, con la aparición de un grupo de nuevos escritores, mejor preparados para percibir y valorar todas las literaturas.

P. A veces detecto una ironía que se vuelve sarcasmo, y luego un sarcasmo que se vuelve amargura, y luego un pesimismo en tu obra. ¿Te consideras pesimista, amargo, etc.?

R. No creo que yo sea especialmente pesimista. Incluso, a veces, estaría dispuesto a hacer mía la famosa afirmación de Jorge Guillén: "el mundo está bien hecho". Sí: es posible que el mundo esté bien hecho. Pero es evidente que está mal organizado. Aún aceptando las cuestionables excelencias de la Creación, si uno mira hacia la derecha y la izquierda, no encuentra demasiados motivos para sonreir.

(Esta entrevista tuvo lugar el 17 de Febrero de 1974 en Los Angeles, California.)

Gary L. Brower

University of Southern California

Maraña

abulta apelotona altisonante atiborra
la alharaca ahora en la deshora atolondra
la alharaca cacofónica
maraña más maraña
las luces rojas parpadean
agujas locas se alborotan
maraña maraña más y más
baten tole con tole tole
batahola con chiquichaque
chiquichaque con guirigay
borborigmo y gorgorito
rasposo
purulento prorrumpa el son
sonaja disloque matraca dislate
las alarmas chiiiiillan toooooodas
a la par
rechifla piafar rebufe
chacota chacharera desbarate
al reverendo bodrio
disparatar
el gran ovillo se engalleta
maraña más maraña
desfachatado esperpento espanto
maraña maraña más y más
los recorridos se intrincan
ni canto ni encanto
carraspera ventoseo
desbarajuste reventador
los nombres ya nada designan
guiñapo esguince miriñaque
los números a nadie identifican
cataplasma trinchante portazos
quejido atrabiliario pedorrea
quién encuentra el hilo quién lo desanuda
agotadas las combinaciones
maraña más maraña
las siglas descaminan
dónde está el catálogo del catálogo del catálogo
se desmorona la pila
maraña maraña más y más
viene la ráfaga secante
viene voraz
voraz vomitador
viene voraginosa
voraginoso vórtice
traspapelan las fichas
los duplicados multiplican
por millonésimos
los coeficientes pifian
los ésimos a la enésima
viento viento disgregante viene

letal ulula ultima
letal avienta nos vacía
vámonos

vamos todos
un soplido puluto vapulea
maraña más maraña
maraña maraña más y más
vamos todos a bailar
voraz vomitador
voraginoso vórtice
este estrambote
contraventor
se enhollina la piel
están las manos pegajosas
los vidrios ennegrecen
panderetazo se trizan

que los esqueletos
las tibias tamborileen
repiqueteando su sonsonete
maraña más maraña
maraña maraña más y más
antes de rechuparse y calcinarse
que las gacelas nos desnuden y ondulen
las alabeadas se bamboleen
al son
cimbrantes de pubis canoro
antes
en el engarce gocémonos
antes que agrietados seamos
las últimas plenas nos colmen
al son
vello con vello nos florearemos
adunados
antes que los labios se escorien
antes
que carbonicen los párpados
antes que nos despanzurren y desosen
antes
maraña más maraña
maraña maraña más y más
antes que nos enarenen
antes que a nuestros cuerpos encenicen
antes antes
resuene el son

Saúl Yurkievich

Epístola a Felisa

Aquí, con ganas de besar tu siempre, beso
tu triángulo lunar, tu ángulo obsceno,
tu seno izquierdo, tu derecho seno,
tu anca mular, tu tubo obeso
lleno de caca, lleno de veneno
como un sócrates triste, como un plato
sin aristóteles, con esa larga eso
que te ráscate y pulga el duodeno.

Yo no sé si me voy, te vengas o me vengo,
si me tienes, detengas, o te tengo
clavada con el dedo, sobre el algo
que debajo me picas y retengo,
que más fuera, si fuera lo que fuera,
si me besaras tú como te beso.

Voy a mi ayer, tu siempre fue, mi nada,
mi peso galopante de hombre en peso,
tu zapato cansado, mi sin caja,
tu estar descerrajando mi silencio,
mi estar casado en traje de mortaja.

Regreso a lo que fui, a lo que fuera,
a lo que afuera me palpita adentro,
a lo tuyo, a mi noche, a tu regreso,
a tu inmortal mortífero congreso.

Lleno de sangre y de balazos fuera
lagarto en tu lagar, beso en tu beso,
verso enterrado vivo, cartuchera
sin balas, hombre muerto
temblando a solas en tu tolvanera;
pero llévanme el aire y la tristeza,
y el otro que quitóme lo que diera,
y tú, mi amor, que no me diste nada.

¡Y tú, mi amor, que no me diste nada!

Abril, en primavera, del 74
Acuña solo y sólo.

Domingo de ser solo

Sin nada, para atrás, con la desgana
de hora que fue lo que será,
te rasco, te despiójote, sombra
o soledad de día huraño,
terca contra la piedra de lavar
y deslavar como una mancha
de aceite de tristeza.
Cuélgote en este sol de estar tan solo,
feliz y para nada,
sin saber si es domingo y sin por qué
para decirlo, aunque creo
que un hombre es para todo, o viceversa,
como nace la luz como la sombra.
Como acuéstase 1 y se levanta
sin inventar cuál día la semana,
cuál número del 1, como yema,
el muñón del ayer traerá por flores
o por solo verdor para el otoño.
Se fueron ya—o iránse ya—los niños
del poema, como el amor, por esa
puerta esa, y sólo
quedarnos han las sábanas en pelo,
los zonzos calendarios esos
de haber querido uno y dormir solo.
Pero, en la algarabía de dejarnos,
domingo, a solas, solitario y bronco,
otra alba dejarás con ganas
de arremeter, de repetir que somos
machos, que hay que aguantar, que ya no es hora
de echarse para atrás,
que hay que batirse a quijadazo limpio
con las esquinas cuatro de la suerte.
Que hay que darles la cara
aquella que nos quede.

Acuña
En marzo. Primavera del 74.

René Acuña

Acercamiento a cuatro relatos de . . . *Y no se lo tragó la tierra*

La disposición de la obra

Después de haber arrastrado por muchos años un legado literario antiquísimo y tras tres décadas de actividad concienzuda, la literatura chicana se inauguró oficialmente en 1970,[1] al otorgársele el primer Premio Anual Quinto Sol a Tomás Rivera, joven escritor texano, por su colección de cuentos titulada . . . *Y no se lo tragó la tierra.*[2] La colección, hasta hace poco la única obra chicana en español de trascendido mérito,[3] consta de catorce cuentos sucintos, ante los cuales se introducen, después del primero, unas brevísimas anécdotas a manera de rápidas pero agudas percepciones de momentos reveladores en la vida de un pueblo en lucha con su circunstancia y consigo mismo. La narración queda sutilmente a cargo de un "centro de conciencia,"[4] un joven chicano de antenas espirituales muy sensibles, que recorre ámbitos crepusculares sacudido por la angustia de ver a inocentes olvidados bajo el yugo de la miseria.[5] Los ojos y los oídos de ese joven se convierten en criba en la cual los granos desparramados, las vidas esparcidas por el suelo sofocante de un pueblo anónimo, incomunicado y sin rumbo fijo, salvo el de la muerte ubicua, se aúnan, se purifican para encauzarse en la corriente de la humanidad, donde pertenecen, es decir, donde encuentran su sitio correspondiente en la sociedad.

El acaparamiento de la narración por el centro de conciencia naturalmente da raíz a la unicidad de las voces narradoras. Ya sea la voz omnisciente (en diez y nueve de los veinte y siete cuentos y anécdotas), la primera persona (en cinco cuentos y anécdotas) o la relación directa en diálogo (en tres anécdotas), todos estos procedimientos manifiestan un solo lenguaje, una sola actitud ante los hechos, un solo afán por exponer lo más íntimo dei ser humano. Por lo tanto, el estilo tras las distintas voces narradoras no podría ser otro sino aquél en que se comunica un joven campesino chicano; se trata, pues, de un estilo lacónico, sencillo, directo, sin adornos, pero que encierra todo un mundo cargado de emociones.

Debido a que los relatos son en realidad recuerdos de alquien que, como se nos explica en el último cuento, se propone re-crear mucho más – "Y tengo en tanto que pensar y me faltan tantos años. Yo creo que hoy quería recordar este año pasado. Y es nomás uno. Tendré que venir aquí para recordar los demás" (p. 168) – la estructura de la obra se manifiesta como el primero de varios círculos concéntricos cuyo centro común es ese mismo personaje. De improviso percibimos dos protagonistas en la obra, ambos igualmente válidos e indispensables a su estructura. El joven soñador a quien conocemos en el cuento introductorio, vale más para la comprensión de la forma manifiesta, la armazón misma de los cuentos; el otro protagonista, el pueblo chicano, es el meollo de la forma latente de la colección, es la expresión de la realidad de ese pueblo. En otras palabras, el joven *configura* mentalmente el laberinto, la forma, pero en él involucra las *vidas* del pueblo, las cuales en el fondo son re-creaciones de su propia vida. Así, pues, el proceso se resuelve en el fenómeno literario de fábula y "sujet," y si el pueblo chicano desarrolla el papel principal en aquélla, el joven impresionable lo desarrolla en éste.

Concomitantemente se distinguen dos tiempos y lugares. El pueblo actúa en el presente, esparcido sobre el suelo absorbente de la ruta migratoria cuyos límites alcanzan desde Texas hasta el Medio-Oeste de los Estados Unidos. En cuanto al joven, sólo sabemos que sueña debajo de una casa cualquiera. Y puesto que se encuentra en un estado crepuscular, vive más allá del tiempo cronológico, en el tiempo íntimo, inmensurable, salvo por las emociones y los sentimientos más personales y profundos. Eso aparte, si se reconociera en él un tiempo cronológico, éste sería también un presente, pero un presente cerrado, eterno, sin futuro, por estar ligado irremediablemente al recuerdo, al pasado. De esta manera se realiza una polifónica profusión de escenas simultáneas, ásperas y desapacibles, cuya tonalidad monocorde de reprimido desconsuelo persiste mucho después de haberlas vislumbrado.

Así y todo, lo que realmente nos interesa escudriñar en esta oportunidad es el tema capital de la obra, según aparece en cuatro de los catorce cuentos.[6] Para conseguir este fín menester es partir del propósito de la obra misma, el cual procura, conforme a la opinión de Jorge Campos, "reflejar en obra literaria una conciencia chicana . . . reflejar unas vidas que muestran en su sencillez las muchas complejidades que las condicionan."[7] Rivera, empero, pretende mostrar

algo más profundo y revelador: el despertar de la conciencia política del pueblo chicano.

Ahora bien, este despertar supone tomar conciencia de sus propias limitaciones, encima de requerir el explicarse las causas de esas limitaciones. De allí sería preciso tomar conciencia de sus posibilidades, a la vez que de la precariedad de un mundo construido sobre bases de creciente crisis, sustentado en falsos valores morales, religiosos, culturales y sociales. El reconocimiento de la falsedad de estos valores putativos inicia y configura el despertar de la conciencia política.

El proceso de concientización se realiza a través y a medida de la confrontación de los personajes con la religiosidad; no precisamente la religión, sino alguna de sus formas distorsionadas en fanatismo y ceguera mental, formas a favor de las cuales los grupos sociales determinantes han mantenido y mantienen obnubilada la mente de muchos seres humanos, especialmente la de los chicanos y sus antecesores, por su arraigada tradición religiosa. La religiosidad es el instrumento más eficaz de todo el arsenal del cual dispone el opresor para someter a incautos a su voluntad, de suerte que es el tema principal de la colección de cuentos, el meollo del interés del autor, lo que se anhela exponer, extirpar y aniquilar para siempre.

La religiosidad en su forma más patente y prístina, con relación inmediata a la religión, aparece en los siguientes cuentos: "Un rezo," el tercer cuento de la colección; "La noche estaba plateada," el sexto colocado allí; "... Y no se lo tragó la tierra," el que divide la obra; y "Primera comunión," el octavo de los catorce cuentos. Asímismo en ellos mejor se manifiesta el proceso de concientización, y por eso los estudiamos en seguida.

"Un rezo"

Uno de los cuentos más breves de la colección, "Un rezo" patentiza el arraigo profundo de las doctrinas religiosas cristianas en la mentalidad del pueblo chicano y, al mismo tiempo, insinúa la manera en que esas doctrinas sirven el interés de las clases sociales determinantes. El cuento irrumpe en la ferviente plegaria de una madre quien angustiosamente ruega por el regreso de su hijo, el cual ha sido "secuestrado" a las filas de un ejército en guerra. El rezo, que consta de tres súplicas, una síntesis de ellas y una propuesta, se presenta de la siguiente manera: La primera petición se le dirige a Dios-Jesucristo, a la Virgen María le habla la segunda y a Jesucristo se la implora en la tercera. En el cuarto párrafo se aumenta la intensidad de la plegaria tras la acumulación de apóstrofes: "Jesucristo, Dios Santo, Virgen de Guadalupe, regrésenme su vida, regrésenme su corazón ... Regrésenmelo vivo que no lo quiero muerto" (p. 15). El quinto y penúltimo párrafo muestra a la madre proponiendo el máximo sacrificio, su vida por la de su hijo.

La disposición del rezo en tres distintas partes, naturalmente conduce a la idea de la Trinidad. Y, en efecto, en el cuento verificamos un esfuerzo por conseguir su representación simbólica por medio de los cuantiosos elementos tripartitos: *"Dios, Jesucristo,* santo de mi corazón. Este es el *tercer* domingo que te vengo a *suplicar,* a *rogar,* a *que me des razón de mi hijo"* (p. 14, subrayados nuestros). Después la mujer le suplica a la Virgen: *"Cúbrele* su *cuerpo, tápale* la *cabeza, tápale* los ojos a los *comunistas* y a los *coreanos* y a los *chinos"* (p. 14 subrayados nuestros). Fenómeno curioso es el hecho de que la mujer no pide una desgracia para los "enemigos," sino un error, una equivocación, un desvío inofensivo para ellos: "tápale los ojos." Mirado así, se puede pensar que esta mujer es simbólicamente la MADRE: chinos, comunistas, coreanos, chicanos, todos son HIJOS, es decir, seres humanos que "juegan" y que sería mejor que no jugasen. En efecto, la situación de la mujer protagonista tiene fuertes vínculos con la imagen de La Pietá.

La función de las construcciones tripartitas supera, sin embargo, la mera simbología. En virtud de su carácter breve y redundante la tríada convierte la plegaria en tensa letanía, cuyo mayor efecto queda asegurado por el *crescendo* en el cual se resuelve. De la oración pensada, el rezo paulatinamente cobra articulación hasta explotar con estridencia en "¡Aquí está mi corazón ... Mi corazón tiene su misma sangre ..." (p. 15). La falta de fin de exclamación aporta cierta sustensión catártica, robustecida por la frase última, la cual está cargada de suma distensión: "Regrésenmelo vivo y les doy mi corazón" (p. 15).

Manifestación contundente de un vasto e infinito amor maternal, amor que, como hemos

visto ya, asciende a símbolo universal, esta propuesta también expone la religiosidad de la mujer y la manera en que esa ceguera mental le ofusca la realidad, le veda la auto-determinación y le impide el desarrollo. Veamos: La protagonista no comprende, pero acepta, el poder del ejército para arrancar a "niños" de los brazos de las madres y prenderles plomo en la frente. Mientras acepte esa situación, nunca reconocerá que el ejército es nada más instrumento de otro poder, el de las clases determinantes. Consecuentemente, ella jamás dirigirá sus querellas a esa fuente principal y seguirá obedeciendo ciegamente – ¡perfecto ejemplo de religiosidad! – los dictámenes de las clases adineradas.

En efecto, debido a su enloquecedora religiosidad, la cual ha sido inculcada y cultivada por los opresores, la mujer tampoco admitirá que la fuente a la que ella acude, asimismo obedece los designios de las clases en poder. Tradicionales desde que aparecieron los primeros amos y vasallos, los "poderes divinos" condicionan al creyente a aceptar un estado inferior, a entregar incondicionalmente su voluntad a una potencia "superior." Por esta razón la protagonista no cuestiona el porqué su hijo tiene que ser inmolado, sólo ofrece su vida a trueque de la de su cría. En ningún momento reconoce la fuerza de su propia voluntad, su propio poder para determinar el curso de su destino.

Sin embargo, llega el momento en que, frente a la inoperancia de los santos, tras el abandono del poder divino tradicional, la mujer sí da el primer paso, si bien endeble, hacia la recuperación de sus propias fuerzas. Gracias a la anécdota que inmediatamente precede al cuento en la obra, sabemos que la mujer recurre a una espiritista quien le mitiga su pena al asegurarle que su hijo regresará "el mes que entra" (p. 13). Aun así, empero, la mujer continúa aferrada en su religiosidad; sólo que ésta ahora se llama superstición. Sigue rindiéndoles tributo a poderes fuera de sí misma, en vez de encontrar la fuerza en su propia persona, en su propia voluntad.

He aquí, entonces, la verdadera clave del perfecto entendimiento del significado del relato: tal como lo hace en todos los cuentos de la colección, Rivera atinadamente pone en relieve el protervo hábito milenario del pueblo chicano de obedecer a un poder superior, esto es, hace resaltar su religiosidad. En el trámite el autor, con señalada actitud iconoclasta, desenmascara los poderes putativos y, detrás del antifaz, revela instrumentos de opresión al servicio de las clases dirigentes. Al mismo tiempo aboga por la revalorización de todos los elementos culturales y sociales que constituyen al pueblo chicano.

"La noche estaba plateada"

A nuestro modo de ver, este cuento marca uno de los mayores alcances del arte narrativo chicano. "La noche estaba plateada," por su hábil enlace de un tema sumamente universal con una virulenta protesta social, por su técnica magistral de interiorización y por su ejecución igualmente diestra, raya a la altura de los mejores cuentos modernos. El anhelo desaforado del protagonista por fijar la realidad, al instante trae a colación las íntimas y sufridas búsquedas análogas de los grandes personajes de Dostoevsky, Kafka, Camus, Sartre, Sábato, entre otros muchos.

En este caso el protagonista, un sensible joven anónimo del campo, se coloca a media noche en una arboleda para llamar y maldecir al Espíritu Malo, satisfaciendo así la curiosidad que "le había fascinado desde cuando no se acordaba" (p.55). Pero ni las maldiciones más virulentas consiguen que aparezca el demonio. Desilusionado y sintiendo una hueca valentía, el joven regresa a casa donde le escalofría la conclusión inevitable: *"No hay diablo, no hay nada"* (p.56). Lo subrayado por el autor sutilmente insinúa el verdadero catalizador de ese extraño desafío. Más que la realidad del diablo, le interesa al chico afianzar su propia realidad.

Para aclarar urge conocer más de cerca al protagonista, afán simplificado por la interiorización del autor en el personaje. Antes que nada el narrador omnisciente recalca la curiosidad, suplida por el carácter pensativo, del joven. "Durante todo el día," nos dice la voz narradora, "había pensado [el chico] en lo que podría pasarle, pero entre más pensaba, más y más era la curiosidad y menos el miedo" (p. 54). Indagando en el origen de su manía inquisitiva recuerda que "aun ya cuando lo habían llevado a las pastorelas de su tía Pana tenía la curiosidad por lo que podría ser y cómo sería" (p. 55) el diablo. Sus preocupaciones, entonces, manifiestan una aguda sensibilidad que por último lo entrega a la auto-identificación con

aquello que acapara toda su curiosidad, esto es, el diablo. De improviso lo sospechamos cuando, al encontrarla escondida debajo de la casa, se pone la máscara de diablo que don Rayos había empleado para su papel en las pastorelas.

Insuflada allí, la identificación del joven con el demonio se elabora aun más en la narración de lo acaecido la noche axial. Al salir de su casa el protagonista "sentía que alguien la veía" (p. 55). Ahora bien, ese "alguien" no sólo se traduce en manifestación psíquica del estar consciente de sí mismo, sino que, en vista de su sensibilidad altamente impresionable, el "alguien" también se interpreta como la presencia del diablo, de cuya existencia hasta entonces no duda, si bien es verdad que ignoraba "lo que y cómo sería." Después del desengaño, sin embargo, vuelve a sentir en dos o tres ocasiones "que alguien le hablaba pero no quiso voltear, no de miedo sino porque estaba seguro de que no era nadie ni nada" (p. 56), ni el demonio ni su conciencia. Tal reconocimiento, además de aniquilar la existencia del demonio, pone severamente en tela de juicio su misma realidad y de allí el mareo al acostarse.

En ese instante ignoró el joven el verdadero resultado de su provocación inaudita, resultado que Rivera se encarga de sugerir y nada más. "Lo unico que había habido en la mota," reflexiona el muchacho antes de dormirse, "había sido su propia voz" (p. 56). Con ello se lleva hasta sus últimas consecuencias el proceso de la auto-identificación con el diablo; éste y el joven comparten una y la misma persona. Esto lo confirmamos en la acertada personificación de la luna que, conociendo el verdadero significado de la escena, "saltaba entre las nubes y los árboles contentísima de algo" (p. 56).

La luna personificada plasma definitivamente su función como elemento clave e imponente de un ambiente que por contraste acentúa lo insólito de la provocación nocturna. Porque si la hazaña misma revestía una obscuridad cavernosa, "la noche que le llamó al diablo estaba plateada" y, además, "casi se distinguía todo y hasta olía a día" (p. 54). En efecto, la serenidad impuesta por la luna llega a infundir en el ánimo vacilante del joven el coraje necesario para llevar a cabo la osadía: "A veces le entraba un poco de miedo pero luego veía hacia fuera y se veía todo tan quieto y tan suave con lo plateado de la luna que se le iba el miedo de pronto" (p. 55). Instigador aquí, en el desengaño posterior, el ambiente se convierte en compañero condolido, en manifestación palpable del espíritu emancipado de toda doctrina restringente, de toda religiosidad: "El viento que sonaba las hojas de los árboles parecía acompañarle los pasos" (P. 56).

Así, pues, se realiza la liberación espiritual del protagonista. Gracias a sus "antenas" afinadas, muy distintas a las del pueblo entregado a lo rutinario, el joven cuestiona el poder misterioso del demonio y comprueba que "lo único que había en la mota había sido su propia voz" (p. 56). A favor de ello confirma que el temido poder del Mal como algo inamovible y fatal, no existe fuera del hombre, sino precisamente dentro del hombre, como creencia, como vicio, como un elemento roedor puesto allí por otros para debilitarlo con el miedo a toda rebelión. "Pero si no hay diablo tampoco hay . . ." (p. 56) Dios, u otros poderes que hasta ese momento había tenido como invencibles, más allá de toda protesta, de toda oposición.

Decididamente el protagonista descubre que la realidad en el fondo es producto de la voluntad propia, de la creación personal. De suerte que se pone en duda la existencia de un mundo estático, inalterable, con poderes establecidos para siempre, poderes como el sol, el patrón, la iglesia, la escuela "elite," la guerra, etc. El hecho cobra incalculable valor para los desamparados porque desenmascara a uno de los factores más retrógrados al progreso, a la vida de las clases sociales más bajas.

". . . Y no se lo tragó la tierra"

El cuento que ahora consideramos delata otro instrumento omnímodo de los muchos que contribuyen a la condición subyugada del pueblo chicano; de suerte que precipita la embestida del autor contra la religiosidad. De hecho, las blasfemias contra Dios, proferidas en desahogo por un joven campesino frustrado por su absoluta inhabilidad para remediar las pésimas condiciones suyas y de su familia, representan el grado máximo al cual asciende el despertar de la conciencia. Asimismo, por lo grave de su acometimiento, ". . . Y no se lo tragó la tierra" se convierte en faro imponente cuya luz, emanando de la determinación de que "la tierra no se

come a nadie" (p. 70), incita impetuosamente a la rebelión contra toda circunstancia limitativa.

Acercándonos al texto mismo,reparamos de súbito en un dato fundamental: la frase que da nombre al cuento está tomada de un relato bíblico: es el fragmento final de una afirmación que omite deliberadamente el sujeto y las causas que explican el efecto afirmado. Por consiguiente los puntos suspensivos del título están cargados de ricas sugerencias iconoclastas que luego vemos explícitas en todo el libro. Por supuesto, el título también enfoca el problema esencial de la religiosidad, problema que brota de las raíces bíblicas, las cuales elucidamos en seguida.

En los dos casos que la Biblia recuerda la apertura de la tierra, el acontecimiento corresponde a los medios punitivos tomados por Dios contra los rebeldes a Su voluntad. En el cántico triunfal de Moisés, ofrecido al Divino por Su rescate de los hebreos de la tiranía egipcia, los gentiles aparecen atemorizados ante las hazañas vengativas del Yahvé enfurecido, pues Dios acababa de dividir y juntar las aguas del mar Rojo, así liberando a los creyentes pero aniquilando a los infieles.

12 Tendiste tu diestra, y se los tragó la tierra.
13 En tu misericordia tú acaudillaste al pueblo que redimiste, y por tu poderío lo condujiste a tu santa morada.
14 Supiéronlo los pueblos, y temblaron; el terror se apoderó de los filisteos.[8]

"La forma actual del cántico [delata] una composición posterior"[9] a las hazañas y por esa razón el verso 12 confunde la tierra con el agua. En efecto el verso alude al hecho narrado en *Números* 16: 30-32, donde Coré, Datán y Abirón son tragados por la tierra en castigo de su rebelión contra la voluntad divina representada por Moisés. Ahora bien, lo realmente significativo de esta sublevación surge de súbito al considerar su carácter político-social. A despecho de que Coré era primo hermano de Moisés y de Aarón, Dios le negaba los privilegios del sacerdocio a él, a la vez que se los otorgaba a éstos. Por otro lado, Datán y Abirón se quejaban de que Moisés los hubiera llevado a un desierto misérrimo, sin poder cumplir la promesa de introducirlos en la tierra que "mana leche y miel." El Profeta quiere calmarlos, y los llama, pero ellos rehusan obedecer la orden porque le consideran impostor que ha engañado al pueblo. Moisés acude luego a las tiendas de los insurrectos y acredita su autoridad al castigar a los desobedientes con el poder sobrehumano de su Dios:

28 Dijo entonces Moisés: "Ahora vais a saber que es Yahvé quien me ha enviado para hacer cuanto he hecho y que no lo hice de mi propio impulso.
29 Si éstos mueren de muerte natural, como mueren los hombres, no ha sido Yahvé el que me ha enviado;
30 pero, si haciendo Yahvé algo insólito, abre la tierra su boca y se los traga con todo cuanto es suyo y bajan vivos al abismo, conoceréis que estos hombres han irritado a Yahvé."
31 Apenas acabó de decir estas palabras, rompióse el suelo debajo de ellos.
32 Abrió la tierra su boca y se los tragó a ellos, sus casas y a todos los partidarios de Coré con todo lo suyo.
33 Vivos se precipitaron en el abismo y los cubrió la tierra, siendo exterminados de en medio de la asamblea.
34 Todo Israel, que allí en torno se hallaba, al oír sus gritos, huyó por miedo de que los tragase también a ellos la tierra.[10]

El imponderable terror que brotó en ese momento es el mismo responsable por el temor de la madre a toda sugerencia de rebeldía contra lo que ella juzga ser la voluntad divina. " – Ay, hijo, no hables así. No hables contra la voluntad de Dios. M'ijo no hables así por favor. Que me das miedo. Hasta parece que llevas el demonio entre las venas ya" (p. 68). De hecho su actitud reviste las condiciones básicas a la filosofía estoica.[11] El hijo, en cambio, adopta más bien una posición epicúrea[12] en su proceder. Por lo tanto el cuento, en lo abstracto, representa una confrontación filosófica, cuyo resultado se deduce de la doctrina epicúrea expuesta en el último parlamento del joven provocador: " – Todavía no, todavía no me puedes tragar. Algún día, sí. Pero yo ni sabré" (p. 70).[13] Bajo esta luz su estado mental, después de la blasfemia, corresponde a la ataraxia del *sage* quien, separado del temor a los dioses y a la muerte, asciende al alto nivel de la felicidad: "Esa noche no se durmió hasta muy tarde. Tenía una paz que nunca

había sentido antes. Le parecía que se había separado de todo . . . Todo lo que esperaba era el nuevo día, la frescura de la mañana . . . Salió para el trabajo [el siguiente día] y se encontró con la mañana bien fresca" (p. 70).

Para el muchacho, empero, el dilema y su consecuente resolución no se presentan en términos filosóficos sino en inquietudes concretas y reales. Sin aparente justificación, su familia, seres atados al círculo migratorio de empleos agrícolas, experimenta un intenso agravamiento en los innumerables y continuos percances naturales a su condición. Empieza la intensificación con la muerte inoportuna de los tíos del joven. La consecuente cólera que el fallecimiento inspira en el muchacho, nace a raíz de percatarse de su absoluta inhabilidad para actuar, ya sea remediando o siquiera protestando la circunstancia: "A él le dio coraje porque no podía hacer nada contra nadie" (p. 66).

Al rendirse su padre a los rayos mortíferos del sol, el enfurecido cobra nueva ira y empieza a disputar no solamente los poderes sino hasta la existencia de un Dios que, como premio a la intensa fe de los pobres, les envía desgracias para luego mantenerse reticente ante sus plegarias más estridentes. "Los años y sus padres" (p. 70), empero, le habían inculcado al joven un profundo terror de Dios; de suerte que aún no se atrevía a afirmar su voluntad, confrontando la circunstancia directamente. En consecuencia vuelve a caer en la inacción: "Y uno sin poder hacer nada. Y luego ellos rogándole a Dios . . . si Dios no se acuerda de uno . . . yo creo que ni hay . . . No, mejor no decirlo, a lo mejor empeora papá" (p. 67).

El momento crucial, momento en que sus convulsas interrogaciones mentales se coordinan con sus movimientos físicos y estallan en gritos, sobreviene al rendirse su hermano menor a la insolación. Cargándolo en brazos, "cada paso que daba hacia la casa le retumbaba la pregunta ¿por qué? Como a medio camino se empezó a enfurecer y luego comenzó a llorar de puro coraje . . . Luego empezó a echar maldiciones. Y no supo ni cuando, pero lo que dijo lo había tenido ganas de decir desde hacía mucho tiempo. Maldijo a Dios" (p. 70). Lo significativo está en que por primera vez en su vida el muchacho actúa: "por primera vez se sentía capaz de hacer y deshacer cualquier cosa que el quisiera" (p. 70). Superando el temor a la rebelión, el joven recupera su voluntad y, por consiguiente, se hace dueño de su destino.

De esta manera el cuento anuncia profusamente el despertar de la conciencia política del chicano. Como en "La noche estaba plateada," aquí ocurre el desenmascaramiento de un poder, en apariencia inamovible y fatal, que entorpece el desarrollo y progreso de una minoría. A la vez advierte el cuento que quienes se arriesgan a la empresa de denunciar poderes putativos, descubren que detrás del velo temible no existe nada. La conclusión es obvia: El hombre mismo es el creador de sus propios temores. Es el hombre mismo quien, por creencia, por enseñanza, por vicio o por necesidad, ha perdido su voluntad postrándose ante falsos dioses, manipulados por otros para debilitarlo con el miedo a toda rebelión contra el *statu quo.*

"La primera comunión"

La rancia tradición católica ha consagrado la primera comunión como el paso inicial hacia la familiarización consciente del comulgante con Dios. Al comulgar, el neófito se convierte en soldado de Dios con la expresa responsabilidad de vivir y proteger el bien de las tentaciones e incursiones del mal, lo cual implica un básico reconocimiento de la diferencia entre los dos extremos. De esta manera la comunión involucra un proceso revelador, en tanto que impone una nueva visión de la vida que antes, requerida es la conjetura, se vivía conforme a la voluntad divina, esto es, se subsistía en estado inocente, tal como Adán y Eva en el Paraíso.

La alusión a los de Edén no es fortuita; de hecho, los acontecimientos del cuento, narrados por un individuo quien recuerda su primera comunión, registran en el fondo una evolución semejante a las experiencias de los del Jardín. La aclaración de esta correspondencia exige un ligero repaso del *Génesis,* pertinente a los primeros hombres. El jardín de Edén, recordemos, cobraba máxima importancia por la aparición de dos árboles excepcionales y misteriosos: el árbol de la vida y el árbol de la ciencia del bien y del mal. El nombre de aquél alude a la inmortalidad que confería con sus frutos, y el de éste, al poder, también conferido por sus frutos, para distinguir por sí mismo lo bueno de lo malo.

Para Adán y Eva el primer árbol no merecía consideración en esa época, pues gozaban de la

inmortalidad mientras vivieran en el Paraíso. Su estadía allí, empero, dependía de la subordinación de su voluntad a la de Dios. En otras palabras, Dios decidiría su comportamiento conforme a las leyes divinas del bien y del mal, las cuales los primeros hombres desconocerían por completo.

Claro es, entonces, que la felicidad, la inmortalidad, sólo la alcanzaban a costa de "una limitación y una dependencia, en contra de la dignidad humana."[14] Por ello, el *arbor philosophica* acapara el interés de la pareja, especialmente en vista de la admonición de Yahvé: "De todos los árboles del paraíso puedes comer, pero del árbol de la ciencia del bien y del mal no comas, porque el día que de él comieres ciertamente morirás: (*Génesis* 2: 16-17). Aparentemente en esta prohibición no hay sino un temor por parte de Dios de que Adán y Eva lleguen a ser de Su misma categoría divina, pues, el fruto prohibido tendría una virtualidad inesperada: les abriría los ojos y llegarían a ser "conocedores del bien y del mal" (*Génesis* 2:5). Hasta ese entonces existía una línea divisora tiránica que les colocaba a los de Edén a un nivel inferior a Yahvé, ya que no podían decidir por sí mismos lo que era bueno y lo que era malo. De esta manera el árbol de la ciencia del bien y del mal simboliza el avasallamiento del hombre por la voluntad divina. Así, la caída del Hombre resultó al realizarse su deseo más íntimo de auto-determinar sus propias acciones, de adquirir la distinción entre el bien y el mal, de comer de la fruta prohibida.

Implícita sino explícitamente, el protagonista de "La primera comunión," tal como Adán y Eva, come de la fruta del *arbor philosophica* y adquiere el poder de distinguir entre el bien y el mal. Como lo comprueba su reacción a las insinuaciones de la "monjita" ("A la monjita le gustaba que dijéramos los pecados del cuerpo. La mera verdad es que ensayábamos mucho sobre los pecados y también la mera verdad era que yo no comprendía muchas cosas" p. 83), antes de hacer su primera comunión el muchacho vivía en un estado de inocencia. Además, así como los de Edén no comprendían muy bien lo del árbol pero sí el castigo si se atrevían a comer de él (*Génesis* 2: 16-17), el joven no comprende tan bien lo del pecado como lo del castigo: "Lo que sí me daba miedo era el infierno . . . Eso era todo lo que comprendía" (p. 83).

La fruta prohibida se le presenta al muchacho casi accidentalmente al encontrar la iglesia cerrada el domingo de la comunión. Buscando otra entrada, sorprende, a favor de una ventanita, a una pareja en relaciones íntimas. Debido a que hasta ese momento no conocía el mal, a no ser por las descripciones de la monja, razona: "Esos serían los pecados que hacíamos con las manos en el cuerpo" (p. 84). Su previa instrucción religiosa explica el que confiese: "Me sentía más y más como que yo había cometido el pecado del cuerpo" (p. 84). Ahora bien, mientras considere su experiencia inesperada como pecado, conforme a la enseñanza religiosa previa, el muchacho no compromete su inocencia, así como Eva y Adán no pierden al Paraíso meramente por escuchar la serpiente, sino hasta rendirse a sus consejos diabólicos. En definitiva el neófito sucumbe no tanto por callarse el pecado, lo cual implica aceptación, como por gozar de lo visto: "Cada rato recordaba la escena de la sastrería y allá solo hasta me entraba gusto al repasar" (p. 85).

De improviso el muchacho se hace "conocedor del bien y del mal" y descubre que la realidad de la vida no se concibe únicamente en blanco y negro, como lo asegura el dogma religioso, sino que reviste muchos grises cuyas gradaciones él mismo tendrá que discernir y juzgar. De este modo rompe la línea divisora impuesta de afuera y reclama el derecho a la autodeterminación. El fenómeno – ¡verdadera comunión! – compele una nueva ideología cuyas características no incluyen la veneración acostumbrada antes de que se le "abrieran los ojos" a la realidad:

> Al regresar a la casa con mi padrino se me hacía todo cambiado como que estaba y no estaba en el mismo lugar. Todo me parecía más pequeño y menos importante. Cuando vi a papá y a mamá me los imaginé en el piso. Empecé a ver a todos los mayores como desnudos y ya se me hacían las caras hasta torcidas y hasta los oía reír o gemir aunque ni se estuvieran riendo. Luego me imaginé al padre y a la monja por el piso . . . Parecía sentirme como que me ahogaba. (p. 85).

Así y todo, su nueva actitud cobra mayor relieve al considerar que en el fondo él ha descubierto la relatividad de la condición humana y de su circunstancia: "Hasta se me olvidó que le había echado mentiras al padre. Y luego me sentía lo mismo que cuando había oído hablar al misionero acerca de la gracia de Dios. Tenía ganas de saber más de todo. Y luego pensé

que a lo mejor era lo mismo" (p. 85). La gracia de Dios y los pecados, a fin de cuentas, tienden a ser lo que dicte la interpretación personal.

Como era de esperar Rivera ha puesto en duda otra creencia arraigada en la mentalidad de las minorías, a saber, la exclusiva autoridad divina para decidir la rectitud de una acción. En efecto Rivera parece declarar en términos simbólicos que el propio, no el ajeno, conocimiento del bien y del mal, el cual se sintetiza en sabiduría, facilita la visión del *arbor vitae,* el segundo árbol del paraíso, el que confiere la vida inmortal.[15] Esa intención se vislumbra en lo que dice y hace el muchacho después de la comunión: "Recuerdo que me fui rumbo al monte. Levanté unas piedras y le tiré a unos nopales. Luego quebré unas botellas. Me trepé en un *árbol* [subrayado nuestro] y allí me quedé mucho rato hasta que me cansé de pensar" (p. 85).

Así pues, el paso endeble de una anciana (representante de un pueblo anciano cicatrizado por una profunda contaminación religiosa: el pueblo mexicano) hacia la recuperación de su voluntad y poder, cobra vigor y denuedo en los jóvenes (representantes del pueblo chicano) quienes, al destruir los falsos y terribles ídolos que gravitan sobre ellos, reconocen y escalan el árbol de la vida, desde cuya cima se les presenta una nueva y fecunda visión del mundo. Hasta el momento este despertar de la conciencia significa a todas luces el mayor avance concreto que se ha operado en el alma chicana porque manifiesta una real superación de fondo, una modernización que entraña la idea de salirse de los cauces seculares de una tradición caduca, inamovible para incorporarse a la atmósfera cultural moderna.

Juan Rodríguez

University of California, San Diego

NOTAS

[1] El premio de mil dólares no se entregó sino hasta el 16 de febrero de 1971, en el Fairmont Hotel de San Francisco, California.

[2] Tomás Rivera, . . . *Y no se lo tragó la tierra* (Berkeley: Quinto Sol Publications, Inc., 1971). De aquí en adelante aparecerán entre paréntesis los números de las páginas citadas de esta obra.

[3] Aludimos a la recién aparecida e interesantísima novela barroca de Miguel Méndez M., *Peregrinos de Aztlán* (Tucson, Arizona: Editorial Peregrinos, 1974).

[4] Aquí nos suscribimos a las ideas de Henry James, según se exponen en James E. Miller, Jr., ed., *Theory of Fiction: Henry James* (Lincoln: University of Nebraska Press, 1972), p. 163-164.

[5] Una discusión más detenida del protagonista como centro de conciencia, se encuentra en nuestro trabajo, "El desarrollo del cuento chicano: del folklore al tenebroso mundo del yo," *Mester,* IV, 1 (noviembre 1973), pp. 7-12.

[6] Como hemos expuesto detalladamente en otra ocasión, "La embestida contra la religiosidad en . . . *Y no se lo tragó la tierra,*" de próxima publicación en *Bulletin of the Pacific Coast Council on Latin American Studies,* el tema de la religiosidad, magistralmente plasmado en el cuento titular, es el núcleo que irradia luz al conjunto, a la vez que detenta una función de enérgica subordinación o dominio sobre el resto de los cuentos. Por lo tanto, la religiosidad aparece por toda la colección de cuentos, ya sea sutil u obviamente.

[7] Jorge Campos, "Literatura chicana: Cuentos de Tomás Rivera," *Insula,* XXIX, 328 (marzo, 1974), p. 11.

[8] *Biblia comentada,* ed. Alberto Colunga y Maximiliano García Cordero, 2a. ed. (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1962), p. 466.

[9] Ibid., p. 465.

[10] Ibid., p. 828.

[11] Vid. Emile Bréhier, *History of Philosophy: The Hellenistic and Roman Age,* trans. Wade Baskin (Chicago: University of Chicago Press, 1965), p. 61. Bréhier sintetiza la filosofía estoica de esta manera:

> [In Stoicism] everything happens through universal reason, the will of God, or fate. Hence the end consists solely in an interior attitude of the will. Every being necessarily obeys fate, but misguided reason tries to resist and to oppose the universal good with the ghost of a particular good – health, wealth, honor. The sage

on the contrary consciously submits to the events apportioned by fate; whereas the fool is forced along his course, the sage voluntarily wends his way, accepting mutilation or poverty if he knows that fate wills him mutilated or poor.

[12] Vid. Ibid., p. 88: The whole Epicurean system of physics is directed toward proving that neither the world nor any of its parts nor even the history of mankind leads us to God as its cause.

[13] En Ibid., p. 93, Emile Bréhier hace el siguiente comentario revelador:

Epicurus strives to vanish the fears that cause the greatest evils among men, the fear of the gods and the fear of death: The blessed gods are not to be feared, nor is death, if the soul is mortal; for then death is meaningless to us since we would have to feel it in order to suffer because of it . . . Nothingness is no more to be desired than dreaded.

[14] *Biblia comentada,* p. 83.

[15] Al respecto resulta sugestivo lo referido en *Génesis* 3.22: "Díjose Yahvé Dios: 'He ahí Adán hecho como uno de nosotros, conocedor del bien y del mal; que no vaya ahora a tender su mano al árbol de la vida y, comiendo de él, viva para siempre.' " En otras palabras, armado de la sabiduría, del conocimiento del bien y del mal, Adán estaba en condiciones de reconocer el árbol de la vida y, consecuentemente, alcanzar la inmortalidad por su propia cuenta, sin tener que sacrificar su voluntad a nadie superior.

Las Salamandras

Lo que más recuerdo de aquella noche es lo oscuro de la noche, el lodo, y lo resbaloso de las salamandras. Pero tengo que empezar desde el principio para que puedan comprender todo esto que sentí y también de que al sentirlo comprendí algo que traigo todavía conmigo. Y no lo traigo como recuerdo solamente, sino también como algo que siento aún.

Todo empezó porque había estado lloviendo por tres semanas y no teníamos trabajo. Se levantó el campamento, digo campamento porque eso parecíamos. Con ese ranchero de minesora habíamos estado esperando ya por tres semanas que se parara el agua, y nada. Luego, vino y nos dijo que mejor nos fuéramos de sus gallineros porque ya se le había echado a perder el betabel. Luego comprendimos yo y mi 'apá que lo que tenía era miedo de nosotros, de que le fuéramos a robar algo o de que alguien se le enfermara y entonces tendría él que hacerse el responsable. Le dijimos que no teníamos dinero, ni qué comer, y ni cómo regresarnos a Texas, apenas tendríamos con qué comprar gasolina para llegarle a Oklahoma. Y él nomás nos dijo que lo sentía pero que quería que nos fuéramos y nos fuimos. Ya para salir se le ablandó el corazón y nos dió dos carpas llenas de telarañas que tenía en la bodega, y una lámpara y kerosín. También le dijo a 'apá que si nos íbamos rumbo a Crystal Lake en Iowa a lo mejor encontrábamos trabajo en la ranchería que estaba por allí y que a lo mejor no se les había echado a perder el betabel. Y nos fuimos. En los ojos de 'apá y 'amá se veía algo original y puro que nunca les había notado. Era como cariño triste. Casi ni hablábamos al ir recorriendo los caminos de garba. La lluvia hablaba por nosotros. Ya al faltar algunas cuantas millas para llegar a Crystal Lake nos entró el remordimiento. La lluvia que seguía cayendo nos continuaba avisando que seguramente no podríamos hallar trabajo y así fue. En cada rancho que llegamos nomás nos movían la cabeza desde adentro de la casa, ni nos abrían la puerta para decirnos que no. Entonces me sentía que no era parte ni de 'apá ni de 'amá y lo único que sentía que existía era el siguiente rancho.

El primer día que estuvimos en el pueblito de Crystal Lake nos fue mal. En un charco se le mojó el alambrado al carro y papá le gastó la batería al carro. Por fin un garage nos hizo el favor de cargarla. Pedimos trabajo en varias partes del pueblito pero luego nos echaron la chota. Papá le explicó que solo andábamos buscando trabajo pero él nos dijo que no quería húngaros en el pueblo y que nos saliéramos. El dinero ya casi se nos había acabado y nos fuimos al oscurecer y paramos el carro a unas tres millas del pueblo y allí vimos el anochecer. La lluvía se venía de vez en cuando. Sentados en el carro a la orilla del camino, hablábamos poco. Estábamos cansados. Estábamos solos. En los ojos de 'apá y 'amá veía algo original. Ese día habíamos comido casi nada para dejar dinero para el siguiente día. Ya 'apá se veía más triste, agüitado, creía que no íbamos a encontrar trabajo. Y nos quedamos dormidos sentados en el carro esperando el siguiente día. Casi ni pasaron carros por ese camino de garba durante la noche. En la madrugada desperté y todos estaban dormidos y podía verles los cuerpos y las caras a mi 'apá, a mi 'amá y a mis hermanos y no hacían ruido. Eran caras y cuerpos de cera. Me recordaron a la cara de 'buelito el día que lo sepultamos. Pero no me entró miedo como cuando lo encontré muerto a él en la troca. Yo creo porque sabía que estaban vivos. Y por fin amaneció completamente.

Ese día buscamos trabajo todo el día y nada. Dormimos en la orilla del camino y volví a despertar en la madrugada y volví a ver a mi gente dormida, pero esa madrugada me entró un poco de miedo. No porque se veían como que estaban muertos sino porque ya me empezaba a sentir que no era de ellos.

El día siguiente buscamos trabajo todo el día y nada. Dormimos en la orilla del camino y volví a despertar en la madrugada y volví a ver a mi gente dormida y esa madrugada, la tercera, me dieron ganas de dejarlos a todos porque ya no me sentía que era de ellos.

A medio día paró de llover y nos entró ánimo. Dos horas más tarde encontramos a un ranchero que tenía betabel y a quien, según creía él, no se le había echado a perder la cosecha. Pero no tenía casas ni nada. Nos enseñó los acres de betabel que tenía y todo estaba por debajo del agua, todo enlagunado. Nos dijo que si nos esperábamos hasta que se abajara el agua para ver si no estaba echado a perder, y si estaba bien el betabel, nos pagaría bonos por cada acre que le preparáramos. Pero no tenía casas ni nada. Nosotros le dijimos que teníamos unas carpas y que si nos dejaba, podríamos sentarlas en su yarda. Pero no quiso. Nos tenía miedo. Nosotros lo

que queríamos era estar cerca del agua de beber que era lo necesario y también ya estábamos cansados de dormir sentados, todos entullidos, y claro que queríamos estar debajo de la luz que tenía en la yarda. Pero no quiso y nos dijo que si queríamos trabajar allí, que pusiéramos las carpas al pie de la labor de betabel y que esperáramos allí hasta que se bajara el agua. Y pusimos las carpas al pie de la labor de betabel y nos pusimos a esperar. Al oscurecer prendimos la lámpara de kerosín en una de las carpas y luego decidimos dormir todos en una sola carpa. Recuerdo que todos nos sentíamos agusto al poder estirar las piernas y el dormirnos fue fácil. Luego lo primero que recuerdo de esa noche y lo que me despertó fue el sentir lo que yo creía que era la mano de uno de mis hermanos y mis propios gritos. Me quité la mano de encima y luego vi que lo que tenía en la mano yo era una salamandra. Estábamos cubiertos de salamandras que habían salido de lo húmedo de las labores y seguimos gritando y quitándonos las salamandras del cuerpo. Con la ayuda de la luz de kerosín empezamos a matar las salamandras. De primero nos daba asco porque al aplastarlas les salía como leche del cuerpo y el piso de la carpa se empezó a ver negro y blanco. Se habían metido en todo, dentro de los zapatos, en las colchas, al ver fuera de la carpa con la ayuda de la lámpara se veía todo negro el suelo. Yo realmente solo las veía como bultitos negros que al aplastarlos les salía leche. Luego parecía que nos estaban invadiendo la carpa, como que querían reclamar el pie de la labor. No sé por qué matamos tantas salamandras esa noche, lo fácil hubiera sido subirnos al carro. Ahora que recuerdo, creo que sentíamos nosotros también el deseo de recobrar el pie de la labor, no sé. Sí recuerdo que hasta empezamos a buscar más salamandras para matarlas. Queríamos encontrar más para matar más. Y luego recuerdo me gustaba aluzar con la lámpara y matar despacio a cada una. Sería que les tenía coraje por el susto. Sí me empecé a sentir como que volvía a ser parte de mi 'apá y de mi 'amá y de mis hermanos.

Lo que más recuerdo de aquella noche fue lo oscuro de la noche, el soquete, lo resbaloso de las salamandras y lo duro que a veces se ponían antes de que las aplastara. Lo que traigo conmigo todavía es lo que vi y sentí al matar la última y yo creo que por eso recuerdo esa noche de las salamandras. Pesqué a una y la examiné bien con la lámpara, luego le estuve viendo los ojos antes de matarla. Lo que vi y sentí es algo que traigo todavía conmigo, algo puro – la muerte original.

Tomás Rivera

University of Texas, San Antonio

Estructura y sentido de lo onírico en *Bless Me, Ultima*

De todos los planos que estructuran la narración en *Bless Me, Ultima* (1972), el onírico es indudablemente el de mayor valor semántico. Aparte de que extiende los límites de la trama o que anticipa sucesos de importancia a la misma, lo onírico se mezcla y confunde con la realidad cotidiana del joven Antonio, constituyendo un mundo cuyas dimensiones del sueño y la vigilia pierden sus demarcaciones naturales, formando, de esta manera, un solo estado de conciencia en el que son frecuentes las revelaciones, las profecías y las visiones fantásticas, ya sean maravillosas o terroríficas. En cuanto a su significación dentro de la obra, en lo onírico se ponen en entredicho las creencias y los dogmas tradicionales, cuestionamiento radical que se ejecuta por igual en el plano correspondiente a la trama. Hay, en efecto, un continuo anudamiento entre los dos planos narrativos.

Según tuvimos ocasión de sugerirlo,[1] creemos que el estudio de lo onírico en *Bless Me, Ultima* (BMU) nos ofrecería una interpretación cuyos lindes no estarían muy lejos del sentido unitario de la obra. Nuestro plan de trabajo será, presentemente, el de analizar el significado temático de los sueños, ver su relación con la trama, y, por último, intentar acercarnos al sentido, o sentidos, que los sueños aportan a la obra de Anaya.

Los diez sueños que describe Antonio-narrador[2] se podrían clasificar de la siguiente manera: (1) los que exponen un conflicto en el que Ultima interfiere como fuerza reconciliadora; (2) los que plantean el devenir de los destinos Márez-Luna, principalmente el de Antonio; y (3) los que sirven como conducto de profecías y revelaciones. En forma gráfica, la clasificación es la siguiente:

TEMATICA	SUEÑOS									
	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X
1. Conflicto y reconciliación	I				V	VI				
2. Destino y devenir	I	II	III	IV	V	VI		VIII	IX	X
3. Profecía y revelación			III			VI	VII	VIII		X

Estas tres categorías de sueños casi nunca se presentan en forma aislada, según se hace patente en este esquema, sino que, como sería de esperar, se funden repetidamente, estableciendo, a consecuencia, una polisemia nuclear en cada sueño. De esta manera, el conflicto ancestral se arraiga profundamente en el inconsciente de Antonio, sólo para aflorar luego, a guisa de revelaciones multivalentes, en el sobrehaz de sueños y pesadillas, indicándole a Antonio el camino hacia la maduración, o en términos más apropiados al simbolismo de la obra, hacia la transformación de los sueños colectivos en el sueño personal. En seguida veamos por separado cada una de estas categorías.

1. Conflicto y reconciliación

La importancia que asume Ultima en la vida de Antonio se pone de manifiesto desde el principio de la narración. Gracias a esta curandera, Antonio descubre en torno suyo *otra* realidad y *otro* destino, en este caso una realidad maravillosa y un destino en que confluyen la magia, lo sugerente del contorno y, por lo menos hasta la muerte de Ultima, una predestinación que moldea y afirma el carácter del joven protagonista. Este proceso de maduración es parte central a la trama de BMU y se manifiesta en forma relevante en tres sueños: I, V, VI. En cada uno de ellos, Ultima actúa como elemento o fuerza reconciliadora, pese a que esta reconciliación se basa primeramente en la negación de dos fuerzas o tendencias de carácter contradictorio. El aparente maniqueísmo de la obra se resuelve, entonces, con la integración de un elemento de negación, siendo ésto lo que le da otro sentido a la obra y lo que, en consecuencia, ayuda a elevar a ciertos personajes a un plano simbólico, dado que hace de ellos expresión de algo abstracto.

El primer sueño es el que delimita el conflicto de la trama y, además, el que aclara el papel que luego desempeñará Ultima. En breve, el contenido de este sueño es el siguiente:

Sueño I (capítulo uno)

El alma de Antonio vaga por el pueblo de las Pasturas, se acuerda del lugar y presencia el nacimiento de un niño (luego el lector y el soñante por igual descubrirán que este niño es el mismo Antonio). Con su nacimiento vienen las rencillas familiares respecto al destino del recién nacido. La partera (Ultima) interviene en la disputa, se hace cargo de enterrar la placenta y el cordón umbilical de Antonio, y con ello se vincula al destino del que, siete años más tarde, será su aprendiz.

Aparte de que le otorga a Ultima un papel determinativo en la vida de Antonio, este sueño pone en claro la dualidad conflictiva, casi fatal, del destino del recién nacido quien se ve, desde sus primeras luces, bajo el peso de la herencia ancestral, y que más tarde lo obliga a tener que elegir entre – o luchar contra – dos destinos de signo opuesto.

El padre, Gabriel Márez, quiere imponer a través de su sangre un destino de libertad y desarraigo en su hijo Antonio, una vida que oiga el llamado y obedezca los designios de un linaje dinámico, masculino, de sangre proveniente de conquistadores e inquietos jinetes (expresión simbólica de lo demoníaco y devastador). Por otra parte, la madre, María Luna, quiere que Antonio escuche los dictámenes de una sangre de agricultores y sacerdotes, que aprenda los secretos de la tierra y los ciclos de la luna, y que comulgue con los mandamientos de Dios (expresión simbólica de lo generativo y unificador, o sea, lo divino). Del destino paterno, Antonio hereda un instinto nomádico, contrario a todo intento de civilización; del materno, Antonio recibe como legado un instinto pasivo, propicio al nacimiento de la cultura. De estos dos extremos, polarización que se pone de manifiesto a partir de este primer sueño, el joven protagonista tendrá que forjarse luego su destino. Antagonismo, pues, de sangres y estilos de vida cuyo efecto es la regeneración vital, o, incluso, el vuelco hacia el contorno, tan característico, según Jung, de la *fase de diferenciación* del hombre.[3] Esta "diferenciación" es en gran parte coadyuvada por Ultima (verdadera *ánima* de Antonio), quien actúa como guía espiritual y portadora del destino del joven protagonista:

Curses and threats filled the air, pistols were drawn, and the opposing sides made ready for battle. But the clash was stopped by the old woman who delivered the baby.
Cease! she cried, and the men were quiet. I pulled this baby into the light of life, so I will bury the afterbirth and the cord that once linked him to eternity. Only I will know his destiny.[4]

No estaría muy lejos de la verdad decir que en BMU la mayoría de los personajes viven de sueños, o en el caso particular de Antonio, *en* sueños. Por lo pronto, los padres de Antonio están tan inmersos en el pasado y tradiciones de cada uno de ellos, que les es imposible ver otra realidad que no sea la dictada por las costumbres de sendas familias (no es hasta casi terminada la narración que el padre de Antonio reconoce su error). Es en Antonio en quien notamos un continuo vaivén entre el sueño y la vigilia; en él la realidad onírica es a veces tan veraz y concreta como la realidad cotidiana, a punto de confundirse entre sí:

Even now I could hardly believe that I had been there. Had it been a dream? Or had it been a dream within a dream, the kind that I often had and which seemed so real? (BMU, p. 28)

De aquí que Antonio pronto se percate de que las diferencias entre la vigilia y el sueño son casi inexistentes, por lo menos para él.[5] Por ejemplo, el primer sueño es conductor de ciertas revelaciones cuyo significado Antonio empieza a entender después de una conversación con su madre, poco antes de que Ultima se mude a su casa: debido a que su destino es una de sus mayores preocupaciones, Antonio le pide a su madre información respecto a las circunstancias de su nacimiento y en seguida, al oir la respuesta, las compara con lo revelado en su sueño; el resultado es que entre el sueño de la víspera y la realidad acontecida siete años atrás hay una exacta correspondencia. Antonio descubre, entonces, el carácter vidente de sus sueños; asimismo, Ultima cobra para Antonio una profunda importancia: se convierte en oráculo, maestra y destino, en respuesta mágica a muchas interrogaciones: "I saw in her eyes my dream. I saw the old woman who had delivered me from my mother's womb. I knew she held the secret of my destiny" (BMU, 11). En páginas anteriores a ésto, durante el momento en que descubre el valor sobrenatural de los sueños, Antonio logra recapturar, revivir el pasado, recordando el sueño de su nacimiento:

I did not hear what she said [María Luna] because I was hearing the sounds of the dream, and I was seeing the dream again (. . .) But the dream was true. It was as I had seen it. Ultima knew. (BMU, 8)

Si interpretamos el texto literalmente, es obvio que Antonio nos parecerá ser un muchacho fuera de lo ordinario, y que de vivir en otros contextos culturales sus sueños y revelaciones le permitirían el ingreso al círculo chamánico.[6] Lo curioso es que, efectivamente, Antonio se convierte en el aprendiz, digamos, de una curandera, y que su iniciación y aprendizaje no se deben a cierta inclinación basada en la voluntad, sino que, como en el caso de los chamanes, su aptitud hacia lo sobrenatural le es algo innato. De aquí que el encuentro entre Ultima y Antonio, después de varios años sin verse, ponga en claro este profundo vínculo entre maestra y aprendiz: "This was the last child I pulled from your womb, María. I knew there would be something between us" (BMU, p. 11). Desde su nacimiento, pues, Antonio se encamina por un destino cuyo signo será el aprendizaje (maduración) y sus subsiguientes derivaciones; e.g., la interrogación alimentada por el deseo de arribar por fin a la Verdad, el cuestionamiento de la justicia divina, el querer descifrar los misterios de la Creación y de la vida, etc. Según su madre:

You know the signs at his birth were good. You remember, Grande [Ultima], you offered him all the objects of life when he was just a baby, and what did he choose, the pen and the paper. (BMU, 51)

Esto explica por qué los sueños de Antonio auguran un futuro muy diferente al requerido por los sueños paternos, ya sea contradiciéndolos o no ajustándose del todo a ellos. La diferencia en cuanto a orientación vital es regida, ante todo, por el proceso ontológico de Antonio, caracterizado mayormente por su naturaleza conflictiva, en contraste con los paternos, conocidos por su adhesión a lo prescrito por los antepasados y la tradición. Estos sueños están ligados a la realización de cierto modo de vida ejemplar de cada linaje –e.g., jinete o agricultor; militar o sacerdote – , mientras que los sueños de Antonio son de otro orden: en ellos hay futuridad, reconstitución, síntesis. Los sueños de los padres se proyectan hacia el pasado (sueños colectivos), y representan un mundo en desgaste causado por la radical diferenciación de modos de vida, instintos polarizados que con el tiempo producen un estado de marchitamiento vital; los sueños de Antonio, por lo contrario, apuntan hacia lo que está por hacerse (el sueño personal), hacia la plenitud de un destino propio, fruto del conflicto ancestral. Este desajuste o contradicción entre los sueños familiares y los personales de Antonio, es algo que éste ve desde muy joven:

Once I told my mother about my dreams and she said they were visions from God and she was happy, because her own dream was that I should grow up and become a priest. After that I did not tell her about my dreams, and they remained in me forever and ever . . . (BMU, 4).

En el segundo sueño en que Ultima interviene, la problemática concierne a la inocencia y al conocimiento:

Sueño V (capítulo nueve)

Los hermanos de Antonio le llevan al prostíbulo de Rosa. Antonio se niega a entrar ya que él quiere ser sacerdote y, además, no quiere perder su inocencia. Su madre le dice que ser inocente equivale a estar al margen del conocimiento. El sacerdote le asegura que se es inocente hasta que llega el conocimiento, y éste, el entendimiento del bien y del mal, se adquiere con la primera comunión a través de la hostia, o sea, por medio del cuerpo de Cristo. Ultima concluye diciendo que la inocencia se encuentra en las Pasturas, en su pueblo natal, en el lugar que le "pertenece al águila durante el dia, y al búho por la noche."

En este sueño encontramos tres interpretaciones respecto a la inocencia, y por consiguiente el conocimiento, del hombre: María Luna considera al conocimiento como corruptor del hombre y como causa de la pérdida de la inocencia edénica (exégesis literal del Antiguo Testamento); el sacerdote interpreta el conocimiento, y la pérdida de la inocencia, como la asunción de una responsabilidad moral, ética personal que deviene en modo de vida después de la primera comunión (hermenéutica psicológica de raigambre cristiana); Ultima, por otra parte, habla en un lenguaje metafórico, elevando el sentido de su discurso por encima de lo literal o psicológico. Según Ultima, el hombre no *pierde* su inocencia sino que, simplemente, se *aleja* de ella. En el caso de Antonio, y en términos propios a un metalenguaje, su inocencia se encuentra

en el lugar de su nacimiento, en el espacio donde Ultima sepultó, junto con el cordón umbilical, el misterio que cubre el destino de Antonio.[7] Recuperar la inocencia para Antonio sería, pues, regresar a su "pueblo natal", a sus orígenes (sueños ancestrales), con el fin de desentrañar los secretos que ocultan el carácter de su vida futura (sueño personal), una vida ligada a un tiempo no cronométrico sino, más bien, simbólico (las tinieblas y la claridad de los días [dualidad conflictiva]), y circunscrita a las aves de aparente signo opuesto (el águila y el búho) pero que, en verdad, se complementan.[8] Contradicción que termina en reconciliación, en síntesis.

En este sueño, otro punto que exige nuestra atención es que Ultima no parte de una exégesis de raíz bíblica para llegar a una definición de la naturaleza del conocimiento y de la inocencia. Y esto responde precisamente al hecho de que Ultima sigue una doctrina que no tiene fundamentos en creencias religiosas judeo-cristianas, sino que se basa en las enseñanzas de un viejo curandero llamado el volador de las Pasturas. Por esto mismo, y a pesar de que Ultima aparenta rezar ante la Virgen y creer en los sacramentos de la Iglesia Católica, sus plegarias y bendiciones no son de naturaleza cristiana; y no podrían serlo, pues Ultima, recordemos, actúa en la obra como elemento de negación, y algo que se cuestiona en BMU es, precisamente, la religión judeo-cristiana. La bendición de Ultima no tiene relación, pues, con el Catolicismo. Ilustremos ésto:

> Then my mother came to give me her blessings. I knelt and she said, "te doy esta bendición en el nombre del Padre, del Hijo, y el Espíritu Santo," and she wished that I would prosper from the instruction of her brothers. Then she knelt by my side and Ultima blessed us both. *She blessed without using the name of the Trinity like my mother, and yet her blessing was as holy. She only wished for strength and health within the person she blessed.* (BMU, 234; el subrayado es nuestro)

Hasta ahora, Ultima se ha hecho única conocedora del destino de Antonio (Sueño I), y ha empezado a insinuarle dónde buscar la inocencia que no se pierde con el conocimiento (Sueño V), o sea, aquel lugar edénico en donde el conocimiento no es causa de un destierro, ni es, mucho menos, de naturaleza prohibida, pecaminosa. En estos dos sueños la negación de Ultima es radical, y la reconciliación se oculta dentro de una expresión simbólica. No será hasta el Sueño VI en donde encontraremos una reconciliación total, "enseñanza" que Antonio captará mucho después y que le mostrará el camino hacia el destino propio. Este sueño trata de lo siguiente:

Sueño VI (capítulo once)

> Antonio está frente a un lago del cual surge el canto de una sirena [la muerte]. Primeramente, parece acercarse el diluvio pronosticado, según la leyenda de la Carpa Dorada; luego se ve que la Carpa Dorada está dentro del lago, rodeada de gente que ha sido redimida por el dios zoomórfico. En las orillas del lago se pudren cuerpos de pecadores. El bautismo salva a Antonio, y entra en discusión qué agua se usó durante el ritual. La madre dice que se utilizó agua lunar para el bautismo; el padre la desmiente y afirma que era agua de mar la que aseguró la salvación de Antonio. Por un lado, el agua de los Luna; por otro, el agua de los Márez. Este conflicto es resuelto por Ultima, quien domina la furia de los elementos y concilia a la luna con el mar (i.e., la dualidad ancestral), diciendo que las aguas son una sola.

Este sueño contiene dos revelaciones: una concierne al conflicto de linajes de Antonio, y la otra se relaciona con el Apocalipsis o Día del Juicio. En la trama se habla del fin del mundo, y en una de las conversaciones entre Cico y Antonio se discute la inminencia del Diluvio (p. 110); de esta manera, el sueño se liga a la trama, aparte de que dilata su sentido. Por el momento digamos que el "destino" del Universo (Génesis – Diluvio – Nuevo Génesis, etc.) es análogo al del hombre (nacimiento – muerte – renacimiento, etc.). Este paralelismo se basa en el sentido sugerido por el texto, según explicaremos después. En fin, lo que en el primer sueño era un conflicto entre sangres de naturaleza contraria, en este sueño se da un paso adelante y se implica que aquéllas son partes integrantes de un Todo.

> The waters are one, Antonio. I looked into her bright, clear eyes and understood her truth. You have been seeing only parts, she finished, and not looking beyond the great cycle that binds us all. (BMU, 113)

En varias ocasiones, y en el caso particular de este sueño, Ultima le habla a Antonio en un lenguaje revestido de frases crípticas, simbólicas, que, no obstante, tienen nexos con la vida o destino de Antonio. En esto encontramos un obvio antecedente en los antiguos oráculos cuyo

sentido tenía que descifrar el hombre interesado en saber el curso en que se desplegaría su destino. La sibila articulaba su conocimiento visionario con vocablos incoherentes, polisémicos, difíciles de entender, y era, en rigor, responsabilidad del escuchante la de encontrar por sí mismo el significado de lo proferido por la hierática sacerdotisa. Antonio asume la misma responsabilidad ante lo expresado por Ultima, o ante las revelaciones y profecías de sus sueños; su interpretación tiene que ser personal, y en ésto Ultima no puede ni debe auxiliarlo. Un ejemplo que incide en lo anterior lo vemos en el siguiente caso:

> "I would have told you the story myself," she nodded wisely, "but it is better that you hear the legend from someone your own age . . . " "Am I to believe the story? " I asked, I was worried. "Antonio," she said calmly and placed her hand on my shoulder, "I cannot tell you what to believe. Your father and your mother can tell you, because you are their blood, but I cannot. As you grow into manhood you must find your own truths" (BMU, 111-112).

En resumen, Ultima es en el destino de Antonio el vivo ejemplo de la *negación que reconcilia,* del consejo que sugiere pero que no coacciona ni dictamina, de aquéllo que afirma la unidad de la Creación y que contrarresta y resuelve polarizaciones extremas; Ultima es, para Antonio, la *otra* alternativa a la que se puede aspirar dentro de un mundo cultural en desintegración.

2. Destino y devenir

Los sueños que se relacionan con los destinos Márez-Luna, y en particular con el de Antonio, son los más numerosos. En ellos hay una clara demarcación que se establece a partir del segundo sueño, refiriéndose al efecto que los linajes tienen en los descendientes. Primeramente, los hermanos de Antonio caen totalmente bajo la influencia de la sangre Márez, mientras que Antonio, aparentemente, muestra tener inclinaciones favorables hacia el destino trazado por los Luna. Pero en cuanto a esto último, el lector notará que si Ultima ingresa repentinamente en la vida de Antonio a partir del primer sueño, ya desde el segundo, y particularmente en el tercero, encontramos indicios de que Antonio no obedecerá el dictamen de ninguno de sus dos linajes, sino que seguirá un camino iluminado por la presencia de Ultima. Con respecto al destino Márez, este pronto muestra ser menos profundo que el Luna; y efectivamente, presenciamos en tres sueños las sucesivas etapas que aquel linaje atraviesa: (a) exaltación (Sueño II); (b) decaimiento (Sueño IV); y (c) muerte (Sueño IX). Estos tres sueños subrayan, pues, el ocaso de un modo de vida y sugieren lo nuevo que ha de surgir en el horizonte vital de Antonio. Empecemos con el Sueño II:

Sueño II (capítulo dos)

> Antonio escucha a sus tres hermanos – León, Andrés y Eugenio – afirmar en ellos el destino aventurero impuesto por la sangre paterna de los Márez. Antonio quiere unirse al mismo destino, pero sus hermanos se mofan de él, diciéndole que él es un Luna, un agricultor – sacerdote que sólo servirá para realizar los sueños maternos. Luego se escucha un llanto que atemoriza a los hermanos de Antonio, creyendo que proviene de la Llorona o de Lupito, ambos almas en pena. Antonio se inviste luego de poderes mágico – sacerdotales, y les asegura que es la presencia del río la que causa dicho llanto. La madre llora, a la vez, al ver que Antonio madura en cada amanecer, dejando atrás la inocencia de la juventud.

La correlación que tiene este sueño con la trama confirma lo propuesto anteriormente respecto a la ampliación del sentido por parte del plano onírico, ya sea en su contexto circunstancial como en el total. Lo circunstancial, en el caso de este sueño, abarca la angustiosa experiencia que sufre Antonio al presenciar la muerte de Lupito la misma noche del sueño. Este regresa de la guerra algo trastornado, imaginándose aún en el campo de batalla en contra de los japoneses, y sin motivo alguno, aparte de su perturbación mental, mata al alguacil del pueblo de Guadalupe. Varios hombres del lugar, incluyendo el padre de Antonio, van en busca de Lupito y lo matan junto al río. Antonio presencia su muerte y reza por su alma, asumiendo el papel de un sacerdote que da los últimos sacramentos. De aquí que luego en el sueño Antonio adopte, al ver a sus atemorizados hermanos, las facultades y la indumentaria eclesiásticas, todo dentro de una atmósfera onírica, pesadillesca.

Otra correlación que hace este sueño es de carácter anticipatorio y se efectúa en el capítulo tres: ahí la madre de Antonio expresa que no quisiera que su hijo dejara de ser niño, ya que la infancia es la edad de la inocencia y de la virtud. Conocimiento degradante y autodestrucción humana; el pecado que toma origen en dos crímenes individuales (el alguacil y Lupito), que representan por extensión la segunda gran guerra, se confunde y entrelaza con el pecado primigenio, edénico, relacionado con la tentación del conocimiento prohibido y la subsiguiente degradación humana. En este caso, el espacio humano, post-edénico, es caracterizado por la pugna y muerte continuas.

Respecto a la correlación que tiene este sueño con la trama en general, vemos por primera vez la polarización y predominio ancestral en los descendientes Márez Luna. La exaltación de la sangre Márez es articulada y encarnada en los tres hermanos mayores, mientras que Antonio titubea, anhela la compañía de sus hermanos, y una vez rechazado por éstos, propende hacia el lado de los Luna; pero su destino, en verdad, empieza a seguir una trayectoria muy distinta, divergente en cuanto a las influencias atávicas del pasado.

Este sueño tiene algo más que no debe escapar nuestra atención. El escalofriante llanto que en el sueño atemoriza a los hermanos de Antonio proviene, según ellos, de la Llorona, quien anda en busca de la sangre de hombres y niños; luego dicen que el llanto es de Lupito, el cual anda penando y pidiendo su bendición. Antonio refuta lo anterior diciendo que el llanto viene de la *presencia* del río. Entonces, ¿de dónde viene el llanto, de una mujer sedienta de sangre, de un hombre muerto sin los últimos sacramentos, o de un río? Tanto la Llorona como las almas en pena están bien documentadas en el folklore hispánico;[9] en cuanto a la *presencia* del río, sospechamos que forma parte de la invención estética de Anaya; este elemento sintáctico, como mero artificio maravilloso, nutriría el animismo, o, más exactamente, la naturaleza animada tan frecuente en BMU. Sin embargo, hay ciertas alusiones y sugerencias que aducirían pruebas a favor de algunas posibles fuentes de carácter náhuatl, algo que, al aceptarse como tales, mostraría cuán integrados están los elementos que le dan sentido a la obra. Debemos notar, también, que Anaya invierte el tradicional valor simbólico del río (río=vida), convirtiéndolo en símbolo de la muerte, o en su *presencia*. Y es este animismo y significación simbólica de BMU lo que nos lleva a investigar o a considerar otras fuentes posibles, de más documentación, como por ejemplo la mitología náhuatl, complejo cultural que parece extenderse como substrato mítico a lo largo del texto.

Detengámonos un poco más en el problema que nos da la *presencia* del río. En su libro *Epica náhuatl* (México, 1945), Angel María Garibay K. traduce un texto relacionado con la creación de la Tierra, y ahí descubrimos que Tezcatlipoca y Quetzalcóatl, transformados en serpientes, enroscan sus cuerpos sobre la señora de la Tierra, un monstruo "grandioso, lleno de ojos y bocas en todas sus coyunturas", y que de este monstruo crean el Cielo y la Tierra:

> Esta es aquella diosa que llora alguna vez por la noche, anhelando comer corazones de hombres, y no quiere quedar en silencio en tanto que no se los dan, y no quiere producir frutos, si no es regada con sangre humana.[10]

Justino Fernández asocia esta divinidad con Coatlicue, la suprema representación escultórica de la mitología náhuatl, conocida también bajo el nombre de Cihuacóatl, "mujer serpiente". Ahora bien, ésto quizá tenga poco que ver con el llanto y la *presencia* del río encontrados en BMU, y en verdad estos aspectos sintácticos se explican perfectamente bien dentro del carácter maravilloso de la obra; no obstante, BMU es una novela de la cual se desprende un cardumen de sugerencias, y es ésto lo que nos lleva irremediablemente fuera de la obra en busca de ciertas claves que nos permitan un entendimiento textual más amplio.[11] Volvamos, pues, nuestra atención al mito de la creación del mundo, en busca de dichas claves; según el texto traducido por Garibay: "El mundo está lleno de agua, cuyo origen nadie sabe. *Por el agua iba y venía el gran Monstruo de la Tierra.*"[12] De este mito podemos entresacar lo siguiente: trata de una divinidad que exige sangre humana, que habita en las aguas y que emite un llanto cuando tiene sed del "líquido precioso" *(chalchíhuatl)*. En el caso de BMU, tenemos la *presencia* del río, el llanto no identificado unánimemente (hay tres versiones), y la sangre de Lupito (víctima de un sacrificio) que fluye sobre las aguas del río (imagen que aflora luego en los sueños de Antonio). La correspondencia entre estos elementos *(creación* y *sacrificio)* y su sentido *(vida que se nutre*

de la muerte) se aclarará cuando volvamos nuestra atención a las fuentes indígenas y al sentido que le dan a BMU.[13]

El Sueño IV tiene varias ligazones con el discutido anteriormente, ya que aparte de proyectarse en el mismo espacio, yuxtapone los destinos Márez-Luna de acuerdo a su influencia en los cuatro hermanos. Ya en este sueño se pone en claro el cansancio ancestral de los Márez:

Sueño IV (capítulo siete)

> Antonio se encuentra pescando en el río donde fue asesinado Lupito, y escucha la voz de sus hermanos, los cuales regresan a casa después de varios años de estar en la guerra. Los hermanos han cumplido con el destino de los Márez, viajando y yendo más allá de los sueños nómadas del padre. Sin embargo, le piden auxilio a Antonio ya que ellos son los "gigantes que están muriendo". Los tres hermanos no pasan de ser sombras o siluetas, y su presencia cobra aspectos de pesadilla.

Este sueño es el primer cuestionamiento directo del destino paterno. Es aquí donde notamos primeramente la lasitud y la agonía de la sangre Márez, y donde se empieza a perfilar el destino del joven Antonio. Como pescador, Antonio se une simbólicamente al mundo mítico de la Carpa Dorada; también se relaciona al cristianismo primigenio, a los "pescadores" de hombres que iban por los caminos arrojando las redes del Evangelio. Pero fijémonos que Antonio está pescando en un río en el cual se ha cometido un crimen (luego en sus aguas se destruirán las carpas [ver Sueño VIII]), y en donde la sangre Márez está muriendo, i.e., los tres hermanos de Antonio. El río se nos presenta de nuevo como símbolo de la muerte, del imprescindible sacrificio. Su flujo incontenible arrastra la sangre de los Márez y la mezcla con la de Lupito, ex-soldado cuyo destino le salvó de morir en otro río de sangre: el campo de batalla. El crimen individual de Lupito se vincula de esta manera con el gran crimen colectivo, en el cual también tomaron parte los tres hermanos de Antonio. Y mientras ese río lleva en su caudal flujos de sangre humana, hay otro río, el Rito, que con su nombre sugiere lo sacro y divino. En su lecho y aguas cristalinas es donde habita y se desliza la Carpa Dorada. Sigamos adelante:

Sueño IX (capítulo veinte)

> Los tres hermanos de Antonio se encuentran en una ciudad extranjera y le piden que los libere del destino de los Márez. Están cansados de tanto vagar, y para amenguar su cansancio, Antonio, que ha estado en el río, hace carnada con sus hígados y los arroja al río de las carpas. Con esto descansan y cesan de penar.

A pesar de la brevedad, el Sueño IX pone de relieve la ineficacia del destino Márez, o, en otras palabras, ilustra metafóricamente la muerte de un linaje, de un modo de vida que se torna anacrónico. La apacible sangre Luna mantiene, curiosamente, su vigor; esto se ve luego en el capítulo veintidós, cuando Antonio parte hacia la casa de sus tíos maternos con el fín de aprender el modo de vida de los Luna. El padre de Antonio, resignado, le dice:

> Oh, I would have liked to have sent you to the llano, that is the way of life I knew, but I think that way of life is just about gone, it is a dream. Perhaps it is time we gave up a few of our dreams. (BMU, 235)

Este sueño contiene también la problemática del conocimiento, vinculándose en general a un tema de suma importancia en BMU, y en particular a Sueños II y V. Los hermanos le piden socorro a Antonio (recordemos que hacen lo mismo, aunque en forma menos pronunciada, en Sueños II y IV), sugiriendo en éste la existencia de alguna facultad o poder; agotados, pues, por su instinto de desarraigo, los hermanos profieren lo siguiente:

> But you have the power of the church, you are the boypriest! they cried. Or choose from the power of the golden carp or the magic of your Ultima. Grant us rest! (BMU, 225)

En este breve enunciado podemos entrever una tripartición jerárquica del conocimiento (visto como *poder*): el teológico (la Iglesia), el mítico (la Carpa Dorada), y el mágico (Ultima). ¿Cuál conocimiento o poder es el decisivo en este sueño, en tanto que facilita o permite el "descanso" de la sangre Márez?

Hasta ahora hemos visto que el poder de Ultima domina la furia de los elementos (Sueño VI), y que cura a dos víctimas de la magia negra: a Juan Luna y al campesino Téllez. Desde el

principio de la novela, el poder de Ultima se impone sobre el teológico y el científico, inclusive sobre la misma magia negra. En una de sus muchas conversaciones, Ultima le dice a su aprendiz:

> good is always stronger than evil. Always remember that, Antonio. The smallest bit of good can stand against all the powers of evil in the world and it will emerge triumphant. There is no need to fear men like Tenorio. (BMU, 91)

No obstante, en Sueños VII, VIII y X vemos que el poder de Ultima (representación del Bien) no es omnipotente, y por medio de estos sueños presenciamos su próxima muerte; el Mal logra por fin dar término a la vida de esta curandera, no sin antes sucumbir en la lucha. Con las muertes de Ultima y de Tenorio se restablece la armonía (ver p. 247), dejando el horizonte despejado para futuras contiendas entre las eternas fuerzas contradictorias.

Volviendo a nuestra pregunta inicial, el poder que ejecuta la muerte del linaje Márez en el Sueño IX (o sea, que le permite descansar) es, como resultará obvio, el río. Y es significativo el hecho de que Antonio arroje al río los hígados de sus hermanos, puesto que este órgano era antiguamente donde se leían los destinos de las personas (en particular, hígados de aves). Más adelante, en el Sueño VIII, la Carpa Dorada ingiere el mundo destruido por el Diluvio y crea un nuevo Sol y una nueva Tierra; de esta manera, la Carpa Dorada se convierte en Demiurgo, generador de la muerte y del renacimiento cósmico: sacrificio y resurrección. De la muerte surge, pues, la vida (regeneración): los *destinos* del Universo y del Hombre (Antonio) forman aquí un círculo perfecto.

3. Profecía y revelación

Varios son los sueños que tienen un valor profético o revelatorio, y que desarrollan la trama o que dilatan su sentido; pero en algunos casos lo que tenemos es, mayormente, ejemplos de anticipación y no tanto de lo que entendemos generalmente por profecía o revelación; o sea, aquella facultad oracular que contrae el porvenir hasta nuestro presente por medio de visiones sobrenaturales y que nos presenta un futuro actualizado, un mañana simbólico cuyos designios intentamos descifrar en el momento de dicha percepción. Ahora bien, en BMU la anticipación tiene que ver, en gran parte, con el elemento sintáctico de la narración, con la trama en sí, mientras que lo profético-visionario concierne, principalmente, a Antonio, y en segundo lugar al elemento semántico de la obra.

Un ejemplo de anticipación sería, entonces, el primer sueño, por medio del cual el lector se percata de que lo manifestado concisamente en dicho sueño ocupará gran parte del resto de la narración, o por lo menos que podría ser una posible trayectoria de la trama. Estamos ante un fenómeno meramente estético cuya intención es dar un mayor grado de unicidad a la obra, de hacerla, por decirlo así, más orgánica. Por otra parte, ejemplos de profecía y revelación los encontramos bien delineados en Sueños III, VII, VIII y X, y a pesar de que éstos también anticipan elementos importantes a la narración (e.g., el retorno de los hermanos, la muerte de Ultima, etc.), el grado a que ascienden va más allá del entretejimiento de la trama: son visiones y revelaciones que exigen una interpretación, tanto del joven protagonista como del lector, dando por consecuencia que sus mismas dimensiones semánticas desbordan la periferia de la trama. Hecha la distinción, acerquémonos a estos sueños.

Un factor común que une a Sueños III, VII, VIII y X es el luto, ya sea en su sentido figurado o literal. El destino de Antonio se entrelaza metafóricamente en todos ellos, mientras que la muerte de Ultima se presenta en forma sugerente, progresiva, en Sueños VII, VIII y X. Veamos primeramente el III:

Sueño III (capítulo cuatro)

> María, la madre de Antonio, le reza a la Virgen de Guadalupe, implorando que sus tres hijos regresen a salvo de la guerra. Una voz le contesta que, en efecto, regresarán. En seguida, María pide que Antonio, su hijo menor, llegue a ser sacerdote. La Virgen calla y se viste de duelo.

Este sueño profético se cumple en el capítulo siete (función anticipatoria), la misma noche del Sueño IV; se cumple, pues, la primera imploración de María Luna, pero en cuanto a la segunda, vemos que la Virgen se mantiene en silencio a la vez que se viste de luto. Esta revelación de la Virgen trasciende el nivel oral, y el mensaje divino se comunica, más bien se

insinúa, a través del silencio fúnebre (valga la expresión). Como vemos posteriormente en la novela, esto significa que Antonio "muere" para la Iglesia, o sea que ya no creerá en sus ritos y sacramentos, haciendo, pues, imposible el que llegue a ser sacerdote. Esto se relaciona con las dudas de Antonio respecto a la justicia de Dios y, también, a la escasa efectividad del cristianismo en la problemática ético-social de BMU.

El Sueño VII es el más breve de todos y en el cual se ve por primera vez la muerte de Ultima. Antonio presencia una misa negra y luego se sorprende al ver dentro de un ataúd el cadáver de la vieja curandera. Quizá por esto el narrador considera este sueño su *dream-fate,* pues indirectamente influye en su destino (aquí, sin peligro alguno, asociamos al narrador con el personaje de la obra). Este sueño ocurre en el capítulo trece, y la muerte de Ultima no se lleva a cabo hasta el capítulo veintidós; no obstante, en los Sueños VIII y X se vaticina también la muerte de Ultima, y a ellos volvemos ahora nuestra atención ya que, además, son dos de los sueños más significativos de la obra.

Sueño VIII (capítulo catorce)

Este es el sueño más extenso y en el cual encontramos el fin de un mundo y el renacer de otro. Se cumple la profecía de la Carpa Dorada (ver capítulo once). En este sueño, Dios es el Jehová vengador, y la Virgen de Guadalupe es la que trae consigo la promesa del perdón. Ambos se mantienen al margen de este cataclismo, mientras que las tres brujas, hijas de Tenorio Trementina, dirigen a un pueblo de pecadores quienes matan a Antonio, a su familia, y al búho de Ultima, mientras que a ésta la decapitan y queman. Luego se comen las carpas del lago, lo cual era pecado ya que, al ser gente transformada en carpas (ver p. 74), ésto venía a ser, indirectamente, un acto de antropofagia. El hombre, pues, se empieza a comer a sí mismo, y con ello viene el derrumbe de la iglesia (conocimiento divino) y de la escuela (conocimiento profano). Al final de la catástrofe no queda nadie excepto los Luna. Estos llevan las cenizas de la familia de Antonio junto con las de Ultima, y las entierran en el Puerto de los Luna. La Carpa Dorada luego devora todo lo destruido por el Diluvio – lo bueno y lo malo – y después ve Antonio el nacimiento de otro Sol y de otra Tierra, marcando el comienzo de otra vida.

Aquí se encuentra, sin duda alguna, el clímax del plano onírico y, por lo mismo, uno de los puntos más significativos de su desarrollo; por consiguiente, transcribiremos el final del sueño:

The stars came out and glittered in the dark sky. In the lake the golden carp appeared. His beautiful body glittered in the moonlight. He had been witness to everything that happened, and he decided that everyone should survive, but in new form. He opened his huge mouth and swallowed everything, everything there was, good and evil. Then he swam into the blue velvet of the night, glittering as he rose towards the stars. The moon smiled on him and guided him, and his golden body burned with such beautiful brilliance that he became a new sun in the heavens. A new sun to shine its good light upon a new earth. (BMU, 168)[14]

El importante papel que desempeña la Carpa Dorada a lo largo de BMU nos obliga a tratar de acercarnos a su significado. En la narración aparece como una leyenda que Antonio oye en boca de Cico y Samuel. Pero no sólo es una leyenda, puesto que existe y Antonio la ve varias veces, impresionándole su belleza de tal manera que luego este dios zoomórfico forma parte de sus sueños. O sea que la Carpa Dorada se encuentra en varias enmarcaciones de la narración, y es tres cosas a la vez: es mito, es motivo simbólico en el plano onírico, y es elemento sintáctico de la narración; es un dios zoomórfico (de carácter redentor), un símbolo de las fuerzas cosmogónicas, o simplemente un pez, amén de su extraordinaria belleza. La Carpa Dorada une, entonces, tres significaciones, y vemos que se puede interpretar desde un nivel literal (un pez), desde uno de carácter mágico-religioso (un dios zoomórfico), o, por último, desde un nivel mítico (un Demiurgo). Y como veremos luego, estos tres niveles interpretativos concuerdan con los de la obra en general; es como si cada parte del todo expresara la totalidad del texto. De esta manera la Carpa Dorada, Ultima, los linajes Márez-Luna, el mismo título de la obra, etc., son partes integrantes y a la vez expresan individualmente la totalidad de BMU.[15] En cuanto al sentido literal de la obra, aceptemos que en el mundo de Antonio lo maravilloso es, por decirlo así, lo cotidiano, la *realidad lógica,* y la Carpa Dorada, en su sentido más "literal", sigue siendo un pez fabuloso, sumamente bello.

El significado de la Carpa Dorada no se detiene en estos tres niveles, como será obvio a

cualquier lector precavido, y vemos, pues, que también puede representar o ser símbolo de un decurso histórico-teológico, significando un estadio en la evolución religiosa del hombre durante el cual los dioses tomaban rasgos de animales; de esta manera, al yuxtaponer una teología zoomórfica (la Carpa Dorada) con una antropomórfica (Dios-Cristo, la Virgen de Guadalupe), se ilustra claramente dicha evolución. Según Durkheim:

> anthropomorphism, far from being primitive, is rather the mark of a relatively advanced civilization. In the beginning, sacred beings are conceived in the form of an animal or vegetable, from which the human form is only slowly disengaged (. . .) Even among the Indians of North America, the great cosmic divinities, which commence to be the object of a cult there, are very frequently represented in animal forms (. . .) To find a god made up entirely of human elements it is necessary to advance nearly to Christianity.[16]

El Sueño X sería, entonces, lo que cuestiona estas representaciones divinas y lo que, finalmente, muestra su ineficacia y sugiere la necesidad de otras creencias religiosas, de otro Dios-Sol, y, por consiguiente, de otro modo de entender el origen del Universo y el propósito o finalidad del hombre, ya sea en sus relaciones con sus semejantes o consigo mismo. Como en casos anteriores, este último sueño tiene sus amarras con la trama; en el capítulo veintidós leemos lo siguiente por parte de Antonio:

> "Take the llano and the river valley, the moon and the sea, God and the golden carp – and make something new," I said to myself. This is what Ultima meant by building strength from life (. . .) Somehow everything changed. The priest had changed, so perhaps his religion could be made to change. If the old religion could no longer answer the questions of the children then perhaps it was time to change it. (BMU, 236)

Hay dos palabras que expresarían parte del sentido de BMU, y ellas son *degradación* y *regeneración* (muerte y renacimiento). El plano onírico se fundamenta, mayormente, en estos dos términos. Pero volvamos a la Carpa Dorada. Según los editores de BMU, la Carpa Dorada se relaciona con la primera catástrofe cósmica descrita en la cosmología náhuatl (BMU, p. ix). Sin embargo, esta primera devastación no tiene nada que ver con la Carpa Dorada ya que durante el primer Sol domina el ocelote,[17] y la primera creación del hombre termina cuando esta fiera lo devora; donde sí encontramos alguna semejanza es con el cuarto Sol, ciclo cósmico regido por el agua y cuyo diluvio transforma al hombre en pescado. En el caso del tercer Sol, éste termina en conflagración y el hombre se vuelve guajolote. Así pues, mientras que los dos primeros Soles acaban en una catástrofe total, en el tercero y cuarto el hombre sobrevive en forma de animal, como es el caso en la leyenda de la Carpa Dorada.

De acuerdo a la cosmología náhuatl, cada uno de los cataclismos cósmicos se debe a la lucha entre los cuatro hijos de Ometeótl (diosa de la dualidad), que quieren imponer su dominio en la Creación y que sólo lo logran por el término de un Sol.[18] Cada hijo de Ometeótl representa uno de los cuatro elementos (tierra, viento, fuego y agua), e impera en uno de los cuatro Soles. Lo que acentúa cada una de estas devastaciones es la lucha entre los dioses, y no tanto algún particular castigo divino. Más aún, lo que mantiene al quinto Sol en movimiento es el sacrificio, el *chalchíhuatl* (la sangre): la continuidad de la vida a base de la muerte. Ahora, ¿qué tiene que ver todo ésto con la Carpa Dorada, y con BMU en general?

En cuanto al tema, vemos que está íntimamente ligado al sentido unitario de BMU. Respecto a la leyenda de la Carpa Dorada, la cosmología náhuatl tiene con ella tres entrecruces: (a) la metamorfosis del hombre en pez; (b) la terminación de un Sol o mundo; y (c) la muerte como restauradora de la armonía cósmico-social. Muerte, transformación y plenitud: tres etapas en la maduración psíquica de Antonio. Y no se crea que estamos forzando el mensaje ideológico de BMU, y que deseamos convertir a Anaya en erudito en materias referentes a la cultura mexicana precortesiana (quizás lo sea, pero dicha información pertenecería más bien a una biografía del autor). Lo importante para nosotros es entender la obra en toda su extensión, aunque tengamos que entrar en comparaciones extraliterarias. Por el momento, pues, recordemos que en la leyenda el hombre es transformado en pez debido a que quebranta una interdicción divina. Lo que da término al "paraíso" del primer hombre es, entonces, su desobediencia hacia Dios, y su castigo se fundamenta en la moral. En este caso lo prohibido no es la legendaria manzana del Génesis, sino el pescar y comer carpas del río. Así que mientras en la cosmología náhuatl vemos lo inevitable de cada catástrofe, debido a la naturaleza conflictiva del Universo, en la leyenda de

la Carpa Dorada, al igual que en la cosmología hebrea, el castigo divino (transformación en carpa, expulsión del Edén, etc.) se debe a que el hombre ha violado un mandamiento impuesto por su Creador. Hay que notar, empero, que la leyenda de la Carpa Dorada tiene rasgos afines con ambas cosmologías; este "mestizaje" mítico-religioso es cuestión que nos ocupará más adelante en nuestro estudio de BMU. Por el momento baste decir que Anaya probablemente se ha valido de la Carpa Dorada para sugerir un transfondo mítico de corte náhuatl, y que por lo visto ha interpolado en esa leyenda motivos de la cosmología hebrea.[19] Vayamos ahora al Sueño X.

Sueño X (capítulo veintidós)

> Se ven tres bultos en la oscuridad y Antonio cree que son sus hermanos; sin embargo, resultan ser tres hombres que han muerto y que, en cierta manera, han tenido con él una relación significativa. El primero, el cual pierde la razón al volver de la guerra, muere balaceado por varios hombres; el segundo es asesinado por Tenorio Trementina; y el tercero muere ahogado. Los tres eran hombres marginados por la sociedad, uno por loco, otro por borracho, y el último, el más joven, por su escepticismo y rebeldía ante la religión. Antonio está presente en la muerte de cada uno de ellos. Después de identificar las voces de estos hombres, Antonio, al ver la violencia que sacude al mundo, le pregunta a Florencio si hay algún dios que le ayude a soportar sus penas. Pero la respuesta es que "los antiguos dioses se están muriendo." Antonio ve entonces, por tercera vez, la muerte de Ultima, quien muere en manos de Tenorio.

Este sueño forma el desenlace, o si se quiere, el post-clímax del plano onírico, ya que el Sueño VIII revela la muerte de un "Sol" y el nacimiento de otro; y si este fenómeno cósmico augura un desenlace trágico junto con un cambio existencial en el protagonista, el Sueño X pone de relieve lo que muere, metafórico y literalmente, para Antonio. Este sueño señala con precisión la identidad del homicida – Tenorio Trementina – y las circunstancias y detalles del crímen, revelaciones que se verifican pronto en el mismo capítulo (tiempo novelístico: el transcurso de un verano), mostrando una vez más el valor profético de estos sueños. Respecto a la muerte de Ultima, vemos en estos tres sueños una progresión informativa, puesto que en el VII Antonio la ve en un ataúd; luego presencia su muerte en manos del Mal (las tres brujas Trementina) en el Sueño VIII; y, finalmente, en el X se pone en claro que Tenorio será el asesino. Hay, por consiguiente, una paulatina revelación que, irónicamente, no tiene función o provecho alguno para los personajes de la trama, ya que el transcurso de cada destino personal obedece a un determinismo irrevocable.[20] En cuanto a la muerte metafórica del Sueño X, ésto se explaya sobre la "muerte de los dioses" (desintegración de la fe religiosa), a la vez que subraya la soledad y angustia humanas, tomándose a Antonio como ejemplificación.

Hay un punto más en el que debemos poner nuestra atención al analizar este sueño, y ese punto es la metamorfosis efectuada en las tres "voces" que Antonio escucha repetidamente en sus sueños y pesadillas. Hasta ahora Antonio había asociado estas tres voces con las de sus hermanos debido a que éstos se identificaban como tales (ver Sueños II, IV y IX), y pese a que Antonio nunca los veía, estaba seguro de la identidad de los hablantes. Pero ya en el Sueño VIII Antonio ve lo siguiente:

> At the head of the caravan were three men. They were three tortured spirits led by three women who drove them with whips. (BMU, 166)

Y en seguida se identifican estos tres hombres como sus hermanos y le dicen que están perdidos, que les dé auxilio (reiteración de Sueños IV y IX). Ahora bien, en la trama se habla de tres indios comanches que, al morir sin su debido ritual funerario, se ven destinados a vagar siempre en el lugar en que fueron ahorcados. Durante el embrujo de Téllez, las tres hijas de Tenorio inducen a las almas en pena de estos tres comanches a que inflijan daño en aquel hombre; ésto lo descubre Ultima y, gracias a sus poderes de curandera, deshace la maldición. según Ultima, "the three tortured spirits are not to blame, they are manipulated by brujas" (p. 216). Esa misma noche Antonio tiene el Sueño IX, y lo que era en el nivel de la trama la esclavitud de tres comanches en pena, en este sueño son sus hermanos los que andan en busca de descanso. La correspondencia entre los comanches y los hermanos de Antonio es doble: primeramente, Ultima, para contrarrestar el hechizo, les da a las almas en pena la sepultura dictada por la costumbre de los comanches, y con ésto ellos descansan. De esta manera, lo que

ocurre en la vigilia de Antonio (sepultura de los comanches), tiene una correspondencia con lo acontecido en el sueño de ese mismo día ("sepultura" de los hermanos).

En segundo lugar, en el Sueño VIII son tres hombres "led by three women who drove them with whips." Por consiguiente, mientras que sus voces delatan que son los hermanos de Antonio, el hecho de estar bajo la "manipulación" de tres mujeres acentúa la correspondencia. Aclaremos: los hermanos se conocen por su esclavitud sexual, ya que son clientes asiduos del prostíbulo de Rosie; de aquí que tanto los comanches como los hermanos de Antonio se encuentren bajo el dominio de una mujer, ya sea en forma de bruja o prostituta, ambas marcadas por la tradición debido a sus relaciones con el Diablo, o por ser instrumentales en un erotismo condenado por la Iglesia.

Pero lo que era una correspondencia entre los hermanos Márez-Luna y los comanches, en el Sueño X Antonio ve que se han transformado en otras tres almas en pena: Narciso, Lupito y Florencio. Lo que debemos notar en este caso es el paralelismo existente entre estos tres grupos de tres "almas en pena." Y hay, por cierto, un común denominador. En primer lugar, los hermanos de Antonio pertenecen a tres vidas "muertas", en un sentido *metafórico,* ya que lo único que los atrae es "money, booze, women" (BMU, p. 62); en otras palabras, acatan la impetuosidad demoníaca de la sangre Márez. En segundo lugar, los indios comanches andan penando debido a que mueren sin el ritual prescrito por su tradición, por consiguiente su presencia en la trama cobra un sentido *mágico,* sobrenatural. Por último, la realidad de la tríada formada por Narciso, Florencio y Lupito, pertenece tanto a la trama como a los sueños: su muerte se lleva a cabo en la trama, y debido a que mueren sin los últimos sacramentos o la bendición de un sacerdote, andan vagando y, según ellos, sólo viven en los sueños de Antonio (p. 233). Su sentido en encuentra, entonces, en el plano onírico de la obra. No sería ocioso observar que la correspondencia entre estos tres grupos se mantiene siempre a través de una representación tripartita (3 + 3 + 3) que se proyecta repetidamente en los sueños de Antonio, representación numérica de carácter mágico cuya suma total (9), según Cencillo, "vuelve a ser expresión de lo inestable".[21] Y efectivamente, la "inestabilidad" caracteriza a estos tres grupos de "almas en pena".

Como se podrá inferir a partir de la primera lectura de BMU, los números son hilos importantísimos en el cañamazo semántico de la obra; por el momento preguntémonos qué significa un total de diez sueños (¿por qué no cinco o nueve?). Volviendo nuestra atención a Cencillo, la Década, según él, simboliza "una plenitud *de otro orden.*"[22] De aquí que si la numerología en verdad nos asiste en la interpretación de BMU, el mismo número de sueños (10) nos expresaría, claro está, (a) la realización de una determinada "plenitud", en (b) *otro orden.* Esto último (b) es fácil de aceptar puesto que lo onírico marca – a pesar de su constante anudamiento con la vigilia de Antonio – *otro orden* cognoscitivo. Ahora bien, en este *otro orden* se supone que toma lugar una plenitud; ¿se efectúa, en verdad, una plenitud en Antonio? Al concluirse la narración, inmediatamente después de que muere Ultima, Antonio tiene *nueve* años. ¿Podríamos concluir, entonces, que ha llegado a su plenitud a esa temprana edad? La misma "inestabilidad" de sus nueve años negaría la concretización de una plenitud. No obstante, según Antonio-narrador, aquel verano, teñido con la sangre de Ultima, fue el último verano de su niñez (p. 238). Más adelante en la narración, el mismo día en que muere Ultima, notamos el cambio consumado en Antonio:

> "Take them to their room," I said to my mother. It was the first time I had ever spoken to my mother as a man; she nodded and obeyed. (BMU, 246)

En suma, podríamos aceptar esto como simbólico de la maduración de Antonio, y concluir que por fín se encuentra encauzado en su propio camino, en vías de su sueño personal; tenemos, empero, indicios que nos permiten otra posibilidad de interpretar dicha plenitud: ¿Qué es, en verdad, BMU? Es un nostálgico recuerdo de la niñez, una rememoración de los sueños de antaño. Es un prolongado *flash-back.* Por lo mismo, la clave de los sueños está en Antonio-narrador y no tanto en Antonio-personaje, como sería de esperar. La juventud de éste equivaldría, según Jung, a la *etapa de diferenciación,* época en la que el hombre abre sus sentidos al contorno, al mundo que lo rodea; Antonio-narrador, por otra parte, se ensimisma y retrotrae su pensamiento a su pasado íntimo con el fin de autoconocerse; el suyo es un re-conocimiento que lleva a la resurrección del ayer, tiempo entretejido de sueños y vigilias

maravillosas. Esta segunda etapa es, de acuerdo a Jung, aquella marcada por el *proceso de individuación,* fase vital que se inicia alrededor de la edad de 35 años.[23] Casi al final, Antonio-narrador nos dice: "Sometime in the future I would have to build my own dream out of those things that were so much a part of my childhood" (BMU, 248).

La totalidad del texto de BMU, podemos ahora decirlo, es la reconstrucción del sueño de la madurez, sueño del cual aflorará la plenitud de Antonio. Por consiguiente, los diez sueños *recordados* en el texto equivalen, según el simbolismo numerológico, a una "plenitud de *otro orden.*" Veamos lo anterior en forma gráfica:

I		II
(Tiempo de Antonio-personaje [BMU])		(Tiempo de Antonio-narrador)
Antonio: 7 años	Antonio y Ultima	Nuevo Antonio
Infancia	Diferenciación	Individuación

Para concluir hagamos un breve comentario sobre dos puntos relacionados con la numerología y la narración de BMU. Primeramente, esta está siempre en el presente, a tipo de "diario"; es un "hoy" continuo. Antonio, por otra parte, es el cuarto hijo. Esta narración en presente de indicativo, y el hecho de que Antonio sea el cuarto y último de los hijos, nos lleva también al *proceso de individuación,* a la integración del destino-sueño personal; de acuerdo a Cencillo, "es el Cuaternario cifra de la *conciencia lúcida* en el *presente,* en el que constante y reiteradamente ha de conquistar el hombre sus comienzos."[24]

En resumen, los sueños de Antonio tienen una función múltiple y, a la vez, unificadora: se entrelazan con la narración, amplían su sentido, y le dan al texto una ambigüedad poética rica en sugerencias cuyo resultado es la presencia de varios niveles de interpretación. Y el carácter del texto variará según nuestro acercamiento crítico, puesto que si nos aferramos, por ejemplo, a un meta-sentido, entonces todo elemento sobrenatural o maravilloso se disipará en meta-significaciones; por otra parte, si nos decidimos por su sentido literal, entonces nos mantendremos inmersos en un contexto mágico, maravilloso, caracterizado por la correspondencia entre la realidad de la vigilia y aquella organizada por los sueños de Antonio. Y quizá esta última interpretación, más abierta a la fantasía y a la invención literaria, esté más de acuerdo con la estética de nuestros tiempos.[25] Con esto no decimos que sea la más válida. Nuestra lectura de BMU nos ha llevado a entrever una estructura orgánica, sutilmente relacionada entre sí, que quizá, por su complejidad, goce de un sentido unitario que sólo se aclare en un estudio más comprensivo que el presente. No obstante, sostenemos algo con bastante rigor: en BMU hay mucho más que una simple contienda entre brujos y curanderas.

Roberto Cantú

NOTAS

[1] "Bless Me, Ultima" (reseña), *Mester,* Vol. IV, Núm. 1 (Noviembre de 1973), 66-68.

[2] Para diferenciarlo del Antonio-personaje; recordemos que BMU está escrita en forma autobiográfica, y que nuestro análisis nos obliga a no confundir al *recordado* Antonio (personaje) con el Antonio que *recuerda* (narrador).

[3] Véase Carl Gustav Jung, *Psychology and Alchemy* (New York: Bollingen Foundation, Inc., 1953), págs. 60-63. Asimismo, M. L. von Franz, "The Process of Individuation", en *Man and his Symbols,* ed. C. G. Jung (New York: Dell Publishing Co., 1968), págs. 157-254.

[4] Rudolfo A. Anaya, *Bless Me, Ultima* (Berkeley: Quinto Sol Publications, 1972), ix + 248 págs. Esta cita proviene de la pág. 6; en adelante, cualquier alusión a esta novela pertenecerá a la misma edición.

[5] Lo onírico tiene otro valor para don Juan, según nos dice Carlos Castañeda en *Journey to Ixtlán* (New York: Simon and Schuster, 1973), y se relaciona con la formación de un *guerrero.* Sin embargo, una de las metas del guerrero es, precisamente, la de unir el plano onírico con el de la vigilia: "In *dreaming* you have power; you can change things; you may

find out countless concealed facts; you can control whatever you want (. . .) *Dreaming* is real when one has succeeded in bringing everything into focus. Then there is no difference between what you do when you sleep and what you do when you are not sleeping" (Págs. 120, 127). Este paralelismo no debe engañarnos y hacernos pensar que lo onírico en BMU tiene una función similar; los sueños de Antonio son un modo de llegar a la maduración (integración del ser), mientras que para don Juan, y en particular para el guerrero, el soñar trae consigo posibilidades de ajecutar cierto tipo de poder. De aquí que los sueños de Antonio *se puedan interpretar* desde un punto de vista psicológico, mientras que los sueños de don Juan pertenecen inconfundiblemente al mito y a la magia. Don Juan y Ultima, como asimismo sus respectivos aprendices, tienen en verdad pocos rasgos afines. Como antropólogo, Castañeda imprime en su obra un sentido que se puede interpretar literalmente: *existe* otra realidad de carácter mágico; como novelista, Anaya sugiere varios niveles de lectura: BMU puede ser un relato maravilloso ("existe la magia"), o incluso, una alegoría o apólogo.

[6] Véase Mircea Eliade, *Shamanism: Archaic Techniques of Ecstasy*, (London: Routledge and Kegan Paul, 1964), pág. 33.

[7] Esto que se podría entender como una tradición pagana, ajena al cristianismo profesado por la familia de Antonio, tiene su función en BMU; hay, por cierto, un substrato pagano que sirve como suelo en el que descansa el complejo ideológico de la obra. Dicho substrato tiene una fuerte afinidad con el mundo cultural náhuatl. En su libro *Daily Life of the Aztecs* (Stanford University Press, 1961), Jacques Soustelle hace la siguiente observación: "A boy-child was dedicated to war at his birth. *His umbilical cord was buried* together with a shield and some little arrows, and in a set speech *he was told that he had come into this world to fight"* (p. 42). El subrayado es nuestro.

[8] El sentido que le añaden a este sueño el águila y el búho (o lechuza), es de suma importancia, pero debido a su complejidad nos desviaríamos de nuestro estudio si tratásemos ahora de aclararlo. Sólo cabe decir que el águila cobra aspectos divinos tanto en Occidente como en América (especialmente en el México precortesiano); en la mitología náhuatl se asocia con el dios guerrero, Huitzilopochtli, mientras que en la mitología grecolatina, e inclusive en el dogma católico, el águila es portadora del alma o representación simbólica de San Juan. En cuanto al búho, este es una divinidad chthónica, del inframundo, como a la vez es el ave favorita de Minerva, siendo, pues, ave representante del intelecto y de la luz. Para más detalles, consultar Luis Cencillo, *Mito, semántica y realidad* (Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, 1970), págs. 131-142.

[9] Empleamos este término según la acepción sugerida por Eduardo Nicol en su libro, *El problema de la filosofía hispánica* (Madrid, 1961); lo "hispánico" incluye a lo español y a lo hispanoamericano.

[10] Citado por Justino Fernández en su libro titulado *Coatlicue* (México, 1959), pág. 233.

[11] Salimos de la obra en busca de claves que nos permitan una intelección integral de BMU; o sea que salimos sólo para poder regresar a ella y penetrar en su sentido unitario. En el caso de novelas que nos remiten a una realidad social – e.g., *Pocho* (1959), de J. A. Villarreal, o *Peregrinos de Aztlán* (1974), de Miguel Méndez – su función es la de permitirnos entender el sentido de una realidad que está fuera del texto: en las novelas *Pocho* y *Peregrinos*, los autores subrayan problemas socio-culturales del chicano. La problemática presentada por BMU es de otro orden, como se verá en este estudio.

[12] Justino Fernández, *Coatlicue*, pág. 232. El subrayado es nuestro.

[13] Este río-muerte rodea, además, al pueblo de Guadalupe; hablando sobre el inminente diluvio vaticinado por la Carpa Dorada, Cico atemoriza a Antonio al mostrarle la precaria situación del pueblo (BMU, 110).

[14] La metamorfosis de una divinidad en astro (en BMU, la Carpa Dorada en Sol), se encuentra documentada en el *Popol Vuh:* por ejemplo, cuando Hunahpú e Ixbalanqué vencen a los Señores de Xibalbá (el inframundo quiché), vengando con ello a sus padres, ocurre lo siguiente: "Luego subieron en medio de la luz y al instante se elevaron al cielo. Entonces subieron también los cuatrocientos muchachos a quienes mató Zipacná, y así se volvieron compañeros de aquéllos y se convierteron en estrellas del cielo" *(Popol Vuh,* trad. Adrián Recinos, México, FCE, 1968, p. 102). Este conflicto entre divinidades (el Bien) y los seres del inframundo, encuentra su paralelo en BMU.

[15] Véase Tzvetan Todorov, *The Fantastic* (Cleveland: The Press of Case Western Reserve University, 1973), p. 75.

[16] Emile Durkheim, *The Elementary Forms of the Religious Life,* trad. J. W. Swain (New York: The Free Press, 1965), págs. 66-67.

[17] Respecto a las variantes de esta tradición, consúltese *El pueblo del sol* (México, FCE, 1953), de Alfonso Caso; págs. 26-28.

[18] En el caso de BMU tenemos también cuatro hermanos – León, Andrés, Eugenio y Antonio – , y pese a que los primeros tres obedecen a la sangre Márez, hay en todos ellos radicales diferencias; ver pág. 61.

[19] Si la religión judeo-cristiana representa, por extensión, la fe de Occidente, en particular de la España conquistadora; y si lo precortesiano nos trae recuerdos de la profunda mentalidad de los indios americanos, especialmente de los antiguos mexicanos, ¿qué mejor manera de expresar simbólicamente la tensión histórica del mestizo y, últimamente, del chicano? Este tema, de cardinal importancia en la novelística chicana, merece un estudio a parte.

[20] El hecho de intervenir en un destino ajeno le trae a Ultima consecuencias fatales; antes de morir, ésta le dice a Antonio: "My work was to do good (. . .) I was to heal the sick and show them the path to goodness. But I was not to interfere with the destiny of any man. Those who wallow in evil and brujería cannot understand this. They create a disharmony that in the end reaches out and destroys life – With the passing away of Tenorio and myself the meddling will be done with, harmony will be reconstituted." (BMU, 247)

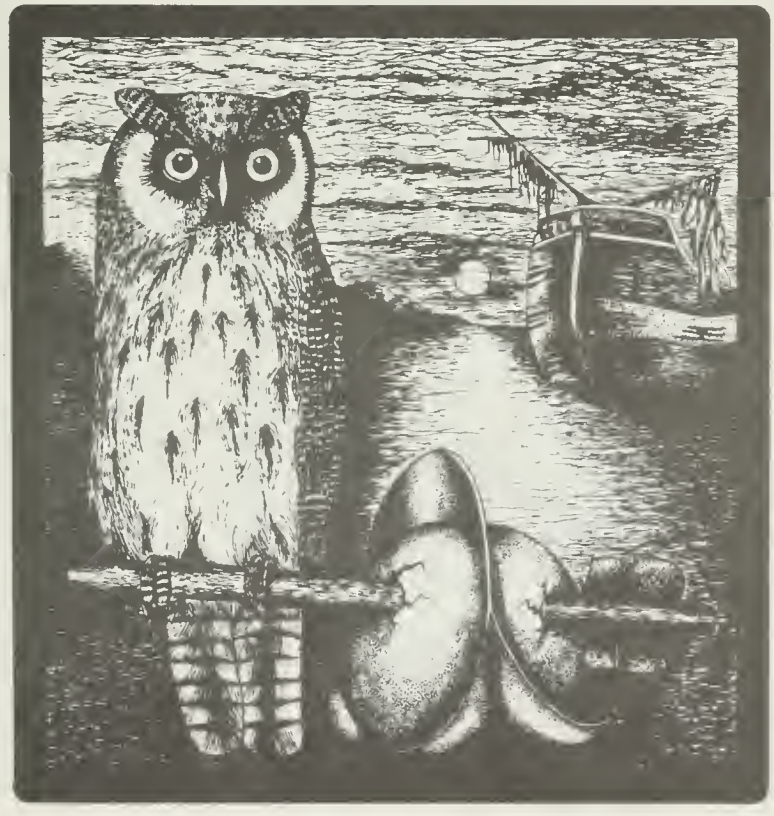
[21] Cencillo, *Mito*, pág. 206.

[22] *Ibid.*, pág. 207.

[23] Véase C. G. Jung, *Modern Man in Search of a Soul* (New York, 1933), págs. 100-102. También, Erich Neumann, *Art and the Creative Unconscious* (New York, 1959), págs. 130-131. Asimismo, M. L. von Franz, "The Process of Individuation", *Man and his Symbols*, págs. 168-171. El lector deberá disculpar nuestro uso de términos propios al método junguiano, ya que a lo largo de nuestro estudio no nos hemos adherido fielmente a él. Pero nuestro propósito no era tal. Si hacemos uso de estos términos es por mera conveniencia y con el fin de llegar a lo que en verdad nos interesa: entender la obra en su totalidad. Para nuestras intenciones, pues, bien podríamos haber manejado la terminología empleada por Juan Villegas en su libro *La estructura mítica del héroe* (Planeta, 1973), y en vez de *fase de diferenciación* o *etapa de individuación*, utilizar designaciones tan sencillas, y tan adecuadas, como *período de iniciación* y *vida prostiniciatoria* (p. 86). Sin duda alguna, se podría aplicar cabalmente el método de Jung en un estudio del plano onírico de BMU, y ojalá que alguien lo emprenda en el futuro. Nosotros, con diferentes intereses críticos, nos hemos aventurado por otros derroteros.

[24] Cencillo, *Mito*, pág. 203.

[25] Véase Todorov, *The Fantastic*, pág. 66; 160-161.



Una mañana de otoño

A Ronald Daneau

Una mañana de otoño,
a la luz mortecina de un sol que nunca nace,
rematada de su frío húmedo,
me toca ligeramente la piel:
frío que no es frío
sino paz de vejez,
vecindad de muerte, invierno.

Los recuerdos y quimeras
de una infancia soñadora:
un niño juega soñando
en batallas y en amores,
ilusiones reales de un amanecer primaveral,
también tenue, antes de tiempo,
como hoy, como el otoño,
como la luz que no llega a ser sol,
verano, cálido, en toda su plenitud.

Hay una presencia de aire frío
que me toca, que me invade,
una premonición de flor marchita,
de risa apagada en años vividos,
de sueños ya soñados,
recuerdos como fantasmas,
que se mezclan con el aire frío
en un ayer y un mañana
muertos al amanecer temprano
de muchas quimeras derrotadas.

Sobre la planicie del mundo,
soñando en el momento infinito
de dicha suprema, de unión verdadera,
estoy alzado hasta siempre,
esperando, esperando
quizás la muerte negra, enemiga,
quizás el minuto intenso
que erotiza al cuerpo en una explosión
de imágenes ya vividas, ya soñadas,
siempre presentes;
ese minuto sagrado, esa vida ancha
que debe preceder a la muerte,
mientras la vida espera, espera
y el tiempo pasa y el mundo acaba.

–Luis Comabella

La isla de Juan Goytisolo: La vida como imposición

La isla fué originalmente concebida y ejecutada como guión para una película que nunca se realizó; se publicó como novela en Francia donde fué recibida y devorada golosamente por ese gran público lector de novelas de peripecias escabrosas, y tuvo tal éxito que se tradujo inmediatamente a varios de los idiomas más importantes.

La popularidad de la obra es fácil de explicar, pues su argumento trata de una serie de escenas de la *dolce vita* española.

Gente rica, de veraneo en Torremolinos, vive en juerga constante, esporádicamente interrumpida por el sueño. Es natural que el gran público de novelas eróticas haya encontrado, en ella, el instrumento perfecto para satisfacer su apetito. Como consecuencia del énfasis que se ha puesto casi siempre en el argumento, se piensa que *La isla* no ofrece ningún interés estilístico y que, por lo tanto, es una obra entretenida y de muy poco vuelo. A mi juicio, las implicaciones que pueden encontrarse en su estructura son mucho más importantes que la enseñanza, si se quiere moral, que resulte de la lectura de la obra. Creo que *La isla* tiene una trascendencia fácilmente perceptible para el lector que no se deje arrastrar por lo superficial, y que se fije en la técnica.

La clave de la novela es la "experiencia" de Claudia Estrada, la protagonista, y la percepción que ella tiene de la misma. Ella narra los hechos. Cuenta su "experiencia" de once días que pasó de veraneo en Torremolinos. Claudia se dirige directamente al lector; usa el tiempo pasado y, en esta forma, ubicamos los acontecimientos y los juzgamos como irrevocablemente ocurridos e irremediables.

A pesar de esto, el lector vuelve a vivir la "experiencia" como algo vivido, actual. De esta manera, compartimos con Claudia la crisis más importante y reveladora de su vida. Esos días en los cuales Claudia ha visto con claridad lo que ha sido su pasado, lo que es su presente, y lo que, probablemente, será su futuro. Esto es lo que hace que la novela, en vez de limitarse a ser un retazo pintoresco arrancado al azar del tapiz enorme de la comedia humana (aquí, los excesos de algunos ricos en un veraneo), sea una estructura cuidadosamente construída en torno a un eje que la estabiliza y dentro de un marco que la encuadra. El eje es la conciencia de Claudia. El límite o marco son los valores y las categorías de esa conciencia.

Goytisolo ha sugerido claramente en el epígrafe al comienzo del libro la importancia estructural de esa limitación: "La vida, sin embargo, tenía extraños límites y lo que es más extraño, una cierta tendencia retráctil." Tenemos que empezar averiguando la relación existente entre este epígrafe y la novela en sí.

Notamos, en primer lugar, un elemento básico en la estructura de *La isla;* es éste la presencia de un solo personaje reflexivo, es decir que piensa y comenta los hechos, que yuxtapone su conciencia a todo lo que está fuera de ella y que, mediante un monólogo constante dirigido al lector, le comunica sus sentimientos y juicios actuales, sus reacciones de ahora, relacionándolos con su pasado. De este modo, se sugiere desde el principio de la novela la posibilidad de que esos "extraños límites" mencionados en el epígrafe no sea otra cosa que los de la propia conciencia del personaje. En otras palabras, que es posible que Claudia Estrada confunda lo que es la realidad del mundo con su configuración singular, personal e idiosincrásica que ella proyecta sobre aquél.

En este proceso psíquico se aúnan el mundo circundante y el mundo interno de la conciencia de Claudia. Lo que el lector va a recibir en la novela no será, por lo tanto, una realidad impersonal, sino una realidad cuyas dimensiones van a corresponder a la interpretación de la protagonista. Su revelación será más de la geografía del mundo interior de Claudia que de la geografía de un lugar en la Costa del Sol, poblado de veraneantes amorales. La interioridad de Claudia (como veremos después, al examinar la novela) se configura en un proceso de contraste entre el mundo de su experiencia presente, desintegrada en fragmentos y carente de sentido y un mundo pasado, evocado, integrado, lleno de valores positivos y de éxitos logrados al vivir conforme a esos valores. Las dimensiones de ambos mundos son idénticas a las necesidades anímicas de la protagonista en cada circunstancia.

Claudia está situada en el presente. Frente a ella se va desarrollando un mundo que se le manifiesta en fenómenos sucesivos. Detrás tiene un pasado, como tal, estático, de formas inalterables, pero, además y esto es importante, añorado. El nexo entre estos dos mundos lo forman los objetos, lugares y las personas que llenaron no sólo ese mundo pretérito sino que vuelven a repetirse en este mundo actual = presente, que se va integrando según un mecanismo sobre el cual Claudia no tiene ningún control. Ella observa esta integración de una manera impersonal, un poco como cuando seguimos el desarrollo de una película, perdiéndonos a ratos en ella, pero sólo para darnos cuenta, de súbito, que somos ajenos a ella. Esta ruptura de Claudia con el mundo actual = presente es su manera de introducirse momentáneamente en él, pero sólo para después salirse de él; de súbito, se ve a sí misma en contraposición a ese mundo, tiene conciencia de su pasado interior, mucho más valioso y real que el presente exterior de ahora.

Ya dijimos que vemos a Claudia en un momento clave de su vida, en un momento revelador de Claudia y de su mundo y en el que se descubre el mecanismo que ella emplea para verse a sí misma, a su mundo interior y a la yuxtaposición de éste al mundo exterior. El lector ve (pero Claudia no) que la causa de sus problemas está en un proceso psíquico privativo que Claudia emplea para fenomenalizarse en el mundo. Su conciencia es un proceso organizador de espectáculos, y todo se vuelve "función" para ella, hasta la visión que Claudia tiene de sí misma.

Esa contemplación se lleva a cabo en el presente eterno dentro de su conciencia. Este presente psíquico se elabora con el presente cronológico y el pasado recordado. todo ello, la conciencia de Claudia lo reduce a un presente eterno interior. Desde el ángulo de este presente eterno, Claudia se contempla a sí misma en el pasado, en el presente, lo que es y lo que fué, en relación de su pasado y de su presente. El pasado y lo que fué son hechos. Claudia los puede aceptar o rechazar, o puede arrepentirse de ellos en el momento presente de su contemplación, pero no los puede cambiar. De la misma manera, el presente y los fenómenos que lo van poblando son algo que le ocurre y que ella no puede englobar, manipular ni controlar.

El argumento de la novela, en su nivel más profundo y sugestivo, muestra cómo Claudia se va dando cuenta progresivamente de que ella está atrapada y paralizada en su presente eterno, desde el cual contempla su pasado (ya hecho inmutable) y un presente, que le va "sucediendo", y que no le ofrece ningún recurso para enfrentarse con él o con el pasado. Pasado y presente son dos fenómenos que le ocurren a ella y en los que ella no es más que la espectadora inmóvil de su vida.

Ya podemos llegar a algunas conclusiones. Claudia Estrada, el "caso" Claudia Estrada, se compone de una conciencia, de unos valores que se han ido desmoronando a través de los años, y de una serie de fenómenos que la van configurando frente a sus propios ojos. Es como una roca que se agarra desesperadamente a la tierra en medio del torrente de la vida; no se rinde; no se deja llevar por el torrente y, como consecuencia, se erosiona. Claudia habla del efecto desgastador de la vida precisamente en términos de erosión:

> "Yo repasaba la lista de todos los hombres y mujeres de mi edad a quienes el resorte se nos había quebrado un día . . . , y lo absurdo de la existencia me sobrecogió. En París, cuando recibía la visita de alguien por quien antes había tenido estima, experimentaba un sentimiento parecido. Era como una erosión íntima, que corroía poco a poco y me volvía intolerante con los demás. Hasta que me casé con Rafael, hubiera sido capaz de tomar el avión para visitar a un amigo en apuros. Ahora, la simple presencia de cualquiera de ellos me resultaba insoportable. La erosión había gastado mis afectos y vivía a merced de la costumbre. El día en que perdiera también ésta, habría llegado el final." (Seix Barral, Barcelona, 1961, ps. 148-149. Primera edición Española)

En sus últimas reflexiones, Claudia sintetiza toda la "experiencia" del veraneo en términos de erosión:

> "Cuando despegamos, contemplé el panorama de la costa de Málaga. El bimotor dió media vuelta, lentamente, hacia tierra y vi su sombra obscura reflejada en el mar. Hacía sólo once días que había aterrizado allí. El tiempo corría aprisa y la erosión continuaba."

Y ahora podemos indicar la base de la técnica que el autor usa para crear el ambiente físico de *La isla.* Además de percibir todo lo que está fuera de su conciencia como un espectáculo,

Claudia percibe el mundo real, actual en el momento presente cronológico, como algo que sucede frente a ella y no fabricado con anterioridad y después visto. Ya que el proceso psíquico de Claudia se basa en una constante sucesión de hechos, ella atribuye esa misma característica al mundo visto por medio de ese proceso. La atención de Claudia se mueve como una cámara cinematográfica; el mundo exterior se despierta y cobra vida sólo en relación con la observación de Claudia.

Tomando en cuenta la configuración de la conciencia de Claudia, las dimensiones que su conciencia da a su mundo circundante, y las relaciones que ella establece entre su interioridad y lo exterior, podría decirse que el título *La isla* es una metáfora por la peculiar yuxtaposición de Claudia a su mundo. Y esto, a pesar de la aclaración explícita que se hace del título hacia el principio de la novela, donde se dice que Torremolinos, por los excesos inmorales de los veraneantes, se ha convertido en "una verdadera isla" de depravados, (p. 14). Aunque esta explicación basta para los efectos superficiales de la obra, al enfocar la novela desde el ángulo de la yuxtaposición de Claudia a su mundo, salta a la vista que la verdadera isla es la misma protagonista, aislada, perdida en su pasado y su presente e incapaz de dar forma a su vida.

El dilema de Claudia es el típico dilema de la mayoría de los protagonistas de las novelas de Goytisolo: saben ver, sentir y recordar, pero están atrapados y quedan anulados ante lo que sucede en un mundo que no se rinde a sus esfuerzos para compenetrarse con él.

Curtis Millner

California State University, Northridge

Uno no es capaz de imaginar siquiera las cosas singulares que es posible ver, en un golpe de azar, cuando visitamos alguna de esas casas reservadas, eso sí, al mediodía. ¿Recuerdas esa vieja calle de Caño Amarillo, roída por el óxido y comida de hormigas, dispuesta a recordarnos un hermoso pastel de bodas arruinado que los invitados no alcanzaron a saborear del todo? Bueno, allí quedó la fiesta lista y comenzada. La mesa dispuesta, decorada en mitad de un salón que debió resplandecer de luces como en la escena del brindis de Traviata; aunque, en realidad, un revuelo de trajes envuelve el lujo de las plumas y los abanicos de los años veinte. Luego viene la secuencia del banquete, apretada de primeros planos, donde no sería nada fantaseoso encontrarnos la calva y el monóculo de Eric Von Stroheim. Pero los invitados no llegan a devorar por completo el repertorio de manjares: inesperadamente, las luces se atenúan, los murmullos se apagan y el sueño se extiende como un polvo invisible por la doble fila de torsos y cabezas. Un momento después, el tiempo congelado descubre un panorama de polvo y corrosión; los vestidos petrificados, los ojo vacíos. Un viento fuerte podría reducirlo todo a escombros.

Claro que aquí, en mitad de la calle, la ilusión se disuelve rápidamente en un compendio mucho más oscuro y más pobre: sobrevive una moldura seca, una columna, una reja de bronce, la estructura de hierro del viaducto con sus faroles apedreados y su baranda verde de forja. En todo lo demás, la tiña ha hecho estragos; nada sólido ha podido escapar de la lepra. Al fondo de la calle, está la pequeña estación del tren de La Guaira trabada para siempre como una antigua máquina fuera de uso. Aquí llegó Carlos Gardel hace treinta años, cuando los automóviles usaban bigotes y algunos hombres volaban por encima de los árboles en sus bicicletas con alas. La calle se pobló de pajillas hasta el Capitolio. Carlos saludó desde la escalerilla de un vagón. De una oreja le salía Le Pera y de la otra Razzano. Alguien aseguró haber visto en una ventanilla a Tito Lusiardo, quien en aquel momento, en Buenos Aires, correteaba por una escalera rodando una escena para la Lumitón. Bueno, esta casa de que hablé al comienzo, fué en tiempos mejores una quinta rodeada de jardines en Caño Amarillo. Un león viejo, de piedra, vigilaba la reja. Tú pasas la puerta y te encuentras en un silencio con olores fuertes. El olor recuerda un hospital de pobres. En el centro, hubo un patio descubierto que ahora es de tierra pelada, aunque una pileta sobrevive en parte.

Subo la escalera, que por ser de madera cruje terriblemente y me encuentro en un pasillo donde el aire es pálido y todas las puertas están cerradas; sólo una, al final, donde el pasillo se bifurca, permanece entreabierta. Un murmullo discreto me alcanza.

El cuarto se parece a otros miles en todo el mundo, tan fáciles de describir que no valdría la pena intentarlo. Recuerdo la marca del sol en unos mosaicos azules. Por la ventana, se divisan unas paredes rotas y más lejos los árboles del parque de El Calvario y la torre en punta de su capilla. Una mujer está sentada sobre el colchón, pues la cama ha sido desvestida; las frazadas se hallan amontonadas en el piso. Es muy niña, eso sí; morena.

Quien lleva la conversación en este instante, es una dama gorda, de piel lechosa que alisa una prenda menuda sobre una tabla de aplanchar. Su cabeza, que anoche estuvo llena de rulos, ha soportado un vendaval. La tercera en el cuadro podría pasar por su hermana gemela. Una última está sentada en el suelo – es negra y seguramente la más vieja – , con las piernas encogidas; zurce una media. En cada uno de sus hombros podríamos sentar cómodamente a un enano.

Comienzo por no entender lo que hablan, pues parece que se comunicaran en una lengua extraña, susurrante y rápida como si hablaran entre sueños.

De repente, la escena se anima: la niña que se encuentra echada en la cama, se pone rápidamente de rodillas y mira con malicia a la planchadora. Los ojos le brillan. Toda la cara le arde de entusiasmo. La gorda, pareciendo captar el reclamo silencioso de la pequeña, ríe y hace remilgos como si estuviera bajo una ducha fría.

Es entonces cuando parece que la figura se esponja, mientras va ahuecando los brazos y enrojeciendo suavemente y entre tanto, de los hombros le empiezan a brotar las alas como si las llevara plegadas a la espalda o tal vez incrustadas en la carne, pues el movimiento expansivo de las plumas es lento y trabajoso. Al fin, llegan a ser verdaderas alas de ángel, carnosas y cargadas de plumas, las que se ensanchan en un último empuje hasta alcanzar todo su tamaño en reposo. Entre tanto, la pequeña ríe y se soba las manos.

En las restantes ha ocurrido algo semejante: aquella que permanece de pie cerca de la ventana, las ha desplegado por completo. Los extremos tocan el techo y es posible apreciar en ellos el grosor de los cañones y la carnosidad rojiza de los empalmes. La negra ha continuado zurciendo su media y las alas de color gris oscuro se extienden torcidas en el piso. La primera inicia un movimiento corto y palpitante que hace vibrar todas las plumas a la vez, a medida que sus pies descalzos se separan del piso y suben hasta la altura de la tabla de aplanchar; la otra ha levantado el vuelo y roza el techo a medida que se desplaza boca abajo de pared a pared; mientras la última inicia un vuelo bajo, pasa varias veces por encima de la cama y sus alas golpean el cuerpo de la niña que se retuerce y ríe feliz sobre el colchón desnudo.

Una vez que las cuatro mujeres van regresando al piso, las alas se recogen lentamente.

La pequeña, todavía anhelante, tiene lágrimas en la cara y mientras se disipa el último rumor de plumas, ella se mira con tristeza los hombros enjutos de niña, todavía estériles.

Sin pensarlo, me veo regresando por la vieja escalera. En el patio, un perro magro, erizado de huesos pasea su nariz por el polvo. Voy camino a la puerta de salida, cuando a mi izquierda un portal ancho, tapado por una cortina de felpa, despierta mi curiosidad por explorar aquel lugar.

Un momento después, me encuentro en medio de una oscuridad casi total teñida por un olor reciente de creolina y otro, muy anciano, de polvo y alfombras; hasta que gradualmente la sombra se destiñe y abre grandes claros alrededor por donde asoman las formas incompletas del mobiliario.

Seguramente me hallaba en un amplio salón de baile, ocupado en parte por algunos sillones y sofás tapizados que rodeaban unas mesitas bajas de mármol; sin embargo no me era posible apreciarlo todo en aquella penumbra, por lo que me acerqué con precaución a la pared del fondo y abrí de par en par una de las grandes ventanas de doble hoja. A través de la reja, observé un trozo de patio desierto, donde medraban despojos de albañilería.

El sol entró de golpe en el salón; me di vuelta y contemplé lo que ya antes había prefigurado en mi imaginación, guiado por los datos recogidos en la penumbra: es decir, un gran salón de baile, en medio del cual una circunferencia roja demarcaba la pista recién encerada. En todo el resto de la sala se hallaban ubicados los sillones, que por cierto parecían proceder de un comercio de viejo, pues casi todos eran diferentes en edad y apariencia.

Los había provistos de cubiertas floreadas, algo raídos por el uso y otros de barata tapicería en rojo vivo, verdes o azules. Pero lo que inmediatamente atrajo mi atención a un lado de la pista, fué el piano de cola de un negro profundo con heridas que trascendía a polilla y el anciano que apareció en el taburete, empeñado en una ejecución fogosa.

Debo aclarar que, aunque las manos de aquel viejo, que hacían pensar en raíces cubiertas de barro, volaban sobre un achacoso teclado, no escapaba el menor sonido del instrumento, como no fuera un rumor escueto de maderas producido por el roce de las teclas, como si allá adentro los martinetes afelpados golpearan el vacío.

Me acerqué al vejete, que era en realidad una figura cómica provisto de una especie de nariz postiza, hábilmente incrustada en la cara y no me decidí a interrumpirlo, absorto como parecía hallarse – los ojos entornados, la boca entreabierta en aquella música inaudible. Los sonidos, no obstante, debían resonar en su cabeza con el más desbocado virtuosismo. De repente, el viejo separó de una manera brusca las manos del teclado como si las alejara de las llamas, hizo girar el taburete y me miró simulando una sonrisa cómica. Pude adivinar que no había un solo diente detrás de aquellos labios hundidos.

– ¿Qué hace usted? – le pregunté, comprendiendo en seguida que no tenía el menor derecho a interrogarlo.

Sin embargo, debo decirte que el viejo lo tomó de buen humor, pues se echó hacia atrás y figuró una carcajada que no tuvo el menor resultado sonoro, ya que su garganta parecía tan descordada como el piano mismo. Se levantó, luego de palmearse ambas rodillas y dio una vuelta completa alrededor del piano, para colocarse finalmente en medio de la pista. Realmente aquel salón era un lugar triste, tal vez porque lo observaba en una hora en que los recintos de naturaleza nocturna se revisten de una indolencia lerda y desteñida. Los colores aparecen desleídos y fríos y los objetos alrededor opacos, abandonados tras compartir una existencia efímera. Era esa la apariencia que ofrecía también a mis ojos la pintura desplegada a todo lo

largo de la pared: una alegoría de carnaval, donde flotaban en desorden caretas, labios, pantorrillas y por allí algún trasero al descubierto.

Una mirada al cielorraso me descubrió el gran manchón de una gotera que había perforado el cartón.

– ¿Quién es usted? – me decidí a preguntar al viejo.

–El diablo – respondió, tornándose repentinamente serio, oscuro como si acabara de brotar de un lienzo antiguo.

No me cupo la menor duda de que lo fuera.

– Vivo aquí – dijo – Es decir, vengo a veces y si puedo me distraigo un poco. Usted debería ver esto por la noche . . .

En efecto, brotó una luz rosada como si uno mirara al través de una tela de seda; en los sillones había bocetos de personas, hombres todos ellos, sin duda; vasos y botellas en las mesas y además la música del piano algo desconcertada y tambaleante, mezclada al rumor de las voces.

Te parecerá extraño; sin embargo fué así, de seguro. De repente entraron al salón las mujeres; las cuatro que acababa de ver en el piso alto y muchas otras. Todas llevaban vestidos de noche centelleantes, mostraban vastas desnudeces, pieles pulidas por el talco y el jabón de olor, los parches encendidos del maquillaje y en cada una un brillo de pedrería falsa.

El bullicio se desbordó al instante como si hubiera caído en aquel líquido rosado una pastilla efervescente y la pequeña pista se pobló inmediatamente de figuras que se entregaron con entusiasmo repentino al baile.

El viejo apareció a mi lado, aunque esta vez su aspecto y su figura eran totalmente diferentes. Vi a un hombre joven en traje de fiesta, la pechera blanca y un gran clavel granate en la solapa. Su dentadura brilló en la penumbra.

– . . . es completamente diferente – dijo, acabando su frase.

En aquel momento, advertí que algo extraño salía de en medio de su pelo, lustrado por el fijador. Era una pequeña forma viva, gelatinosa y trémula que brillaba de una manera sorprendente; sin duda una pequeña llama que empezó a resbalar por el pelo sin dejar de estremecerse; bajó a lo largo de una patilla y finalmente se pegó a la piel donde continuó retorciéndose.

El hombre sintió seguramente el cosquilleo y haciendo el ademán de quitarse una gota de sudor, arrojó lejos aquella forma móvil que desapareció en seguida en el piso.

– Qué impertinencia – comentó – Uno nunca acaba de arreglarse del todo.

Contempló un momento, satisfecho, las parejas que evolucionaban en la pista. La negra sacudía los grandes hombros descubiertos y yo podía imaginar a los dos enanos, que antes había supuesto cómodamente instalados en ellos, tambalearse y sacudir los brazos, asustados por aquel terremoto repentino.

– Míralas; son mis ángeles –dijo, sin ocultar una sonrisa cariñosa. –Unos ángeles dulces, viejos como el mundo y llenos de placer que no se agota nunca. Pues bien, no acaba el extraño de decir esto, cuando todavía con el sonido de su voz en mi oído, bajé la acera y me quedé un momento observando la estructura férrea del viaducto, que un día estuvo lleno de sombrillas, miriñaques y coches descubiertos donde desbordaban las crinolinas.

Dejé pasar un camión de mudanzas y crucé de una vez la calzada, dando así la espalda a esta vieja calle arruinada de Caño Amarillo.

Salvador Garmendia

Tres dramaturgos en busca de universalidad: Buero Vallejo, Alfonso Sastre y Fernando Arrabal.*

El teatro español del siglo XX presenta un panorama desolador con respecto a figuras de renombre internacional. El único dramaturgo reconocido fuera de España parèce ser Federico García Lorca. Benavente, pese al Premio Nobel de Literatura, carece de todo prestigio.

Los dramaturgos contemporáneos más ambiciosos han intentado renovar el teatro español. Sin embargo, esta renovación se ha intentado predominantemente a través de la imitación de temas y técnicas no hispánicos. En otras palabras, en la búsqueda por sacar al teatro español de su "marasmo" – expresión de Alfonso Sastre – han buscado la "universalidad", pero no en la profundización de su propio mundo sino en lo que el español tiene de semejante con otros seres de otros espacios geográficos. En lo técnico, tampoco se caracterizan por su novedad. Cada una de las innovaciones técnicas en España se puede rastrear fácilmente fuera de la península. Se retorna al motivo ya clásico en la historia española de la renovación a través de la europeización o internacionalización.

Para hacer más comprensible la hipótesis que postularemos en esta ponencia se hace necesario apuntar unas breves ideas acerca del teatro español anterior al año 36. Hasta entonces la tradición teatral española podría esquematizarse en tres tendencias principales, sin considerar el teatro menor.

a) La dominante la proporciona sin duda aquélla bajo la figura de don Jacinto Benavente. Es un pálido reflejo o una imitación frustrada del teatro realista de comienzos de siglo.

b) Otra tendencia viene del esfuerzo de algunos dramaturgos por seguir el teatro de vanguardia, con contagio de teatro surrealista, en la década de los veinte. El caso más representativo es Azorín.

Aunque la primera tuvo enorme éxito en España, no produjo obras de mayor significación o que traspasaran las fronteras. El teatro "surrealista" fracasó en la misma España y permanece prácticamente en el olvido.

c) En este período España ofrece otra vertiente teatral con grandes muestras de originalidad, pero sin reconocimiento internacional en su tiempo. Se trata de un teatro de *impulsos primitivos* como factores generadores del actuar de los personajes. Estos están en profunda quiebra o disociación con el sistema de valores de la sociedad. El mundo es extraño, fantasmagórico a veces, con predominio de escenario rurales. El lenguaje se desorbita y alcanza maravillas poéticas para dar una dimensión vívida y real al mundo creado.

Aunque el nombre que surge de inmediato es el de García Lorca, no creemos que éste sea una figura solitaria. Por el contrario, pensamos que él es la culminación de un proceso que se gestó a lo largo del siglo. Las consideradas majores obras de Benavente – *La Malquerida, Señora Ama* – son los primeros atisbos de esta forma teatral. Los protagonistas representan seres movidos por pasiones capaces de destruir el sistema social. En Benavente, sin embargo, el sistema se salva al final y las motivaciones de los personajes tiene alguna explicación comprensible. Conflictos semejantes encontramos en El Conde Alarcos de Jacinto Grau y en varias obras de Valle Inclán. La última escena de *La casa de Bernarda Alba* es significativa desde este punto de vista. Bernarda trata de hacer creer que su hija ha muerto virgen y por lo tanto ha superado los impulsos que la alejaban de la casa. El espectador sabe, sin embargo, la verdad. Es el último intento por ocultar el triunfo de las fuerzas primitivas.

Lo valioso de Valle Inclán y García Lorca es que hicieron un teatro original, con pocas relaciones con el teatro fuera de España. A la vez, revelaron modos de existencia diferentes a los europeos de la época.

Mi hipótesis se centra en la siguiente idea: los tres dramaturgos españoles que sirven de núcleo a estas reflexiones rechazaron la forma más hispánica y original que tenía la tradición española y optaron por seguir la huella realista en su evolución europea o buscaron acomodar los modelos europeos contemporáneos, sin crear una corriente auténticamente española. La

---

*Ponencia presentada en el Symposium "Hora actual de la Literatura Hispana" patrocinado por la Asociación de Estudiantes graduados del Departamento de Español y Portugués de UCLA, 18 de mayo de 1974.

consecuencia fue buscar la universalidad basada en la simplificación de los personajes o en su caracterización común con el hombre de Occidente. Este modo de luchar por la renovación no los va a llevar sino a ser imitadores más o menos afortunados de formas e ideas europeas. Por lo tanto, siempre considerados como inferiores.

Estas afirmaciones implican una serie de premisas que deberían ser examinadas, tanto teóricas como de historia literaria: la función de la literatura, la función del teatro, qué es lo que proporciona valor a una obra teatral. Al mismo tiempo, requeriría estudiar las condiciones sociales, políticas y económicas de la España contemporánea. Parte sustancial de la explicación del fenómeno que aquí comento bien podría venir de la influencia, directa o indirecta, de la censura. El tiempo no nos permitirá estudiar las causas sino describir una dimensión de los efectos.

Veamos, en primer lugar, a Antonio Buero Vallejo. Hay varias obras que no originan ninguna duda con respecto a la validez de la hipótesis. Me refiero a aquellas en que predomina una dimensión simbólica: *En la ardiente oscuridad* (1950), *La Tejedora de sueños* (1952), *Casi un cuento de hadas* (1953). Hay otras que usan como escenario espacios de la clase media española contemporánea, tales como *Historia de una escalera* (1949), *Las cartas boca abajo* (1957) y *El Tragaluz* (1963). Creo, sin embargo, que lo dominante en estas obras es la problemática llevada a un nivel *humano*. Por lo tanto, las causas del infortunio no radican en las condiciones histórico sociales de la España actual, sino que en vagas referencias a la condición del hombre o a motivaciones seudopsicológicas. Por ejemplo, ¿a qué se debe la existencia del conflicto y la infelicidad de los personajes en *Las cartas boca abajo?* En pocas palabras, a la falta de comunicación, a sueños y anhelos ocultos de los protagonistas. Cuando ellos dan vuelta las cartas se entreabre la posibilidad de comunicación y, por lo tanto, de la felicidad. Aunque la acción se centra en el concurso para ganar una cátedra, lo que le da un aire hispánico, el conflicto puede darse en cualquier parte del mundo, es "universal". Desgraciadamente, esta búsqueda sacrifica la riqueza de los personajes como *personas* y, en el fondo, se evade de la responsabilidad de indagar en las reales causas del infortunio.

La serie de obras de recreación histórica es la más valiosa e interesante, a mi juicio. *El concierto de San Ovidio* (1962) con tema no español y las de la historia de España, *un soñador para el pueblo* (1958), *Las meninas* (1960) y *El Sueño de la razón* (1970).

Considero que es en estas obras donde Buero está más cerca de una universalidad comprometida, al calar en una circunstancia española concreta. Sin embargo, también su búsqueda de universalidad anula parcialmente sus posibilidades de real interpretación de España. Hay mérito indudable en la denuncia, pero finalmente se concentra en tragedias o conflictos personales y no en el conflicto del pueblo español con su propia historia.

Peor es la depuración y abstracción en una obra de historia contemporánea, *Aventura en lo gris* (1963). Aunque en ésta hay que reconocer su osadía al elegir el tema, obviamente asociable con circunstancias españolas de inmediato recuerdo.

La gran diferencia entre Buero y Alfonso Sastre viene de la posición básica de cada uno frente a la función del teatro. Mientras el primero apunta a la humanidad, el segundo quiere un teatro revolucionario. Éste aspira a comprometer al espectador, convidarle a tomar partido dentro de su propia realidad social. En teoría, he aquí el fundamento para hacer un auténtico teatro español, en el que la técnica se subordinaría a la realidad hispánica. La práctica sin embargo, muestra algo diferente.

Hace algunos años publiqué un ensayo titulado "Alfonso Sastre y la modernización del teatro español." Creo haber probado entonces que la "modernización" era básicamente "europeización" o, si se quiere "extranjerización." es decir, gran parte de su producción se vincula a tendencias, tanto técnicas como temáticas, del teatro de fuera de la península. Temáticamente, se aproxima al existencialista o realista. En la técnica, sigue formas nacidas en el realismo o en el teatro épico de Brecht. Su uso del fundido por la oscuridad, el recurrir a un narrador que se dirige al público, la organización en cuadros, aunque novedosas en el ambiente hispánico sólo parecen imitación al conocedor del teatro europeo.

Desde la hipótesis aquí planteada, el teatro de Sastre cae finalmente en el mismo casillero que el de Buero. La universalidad anula lo español y la tradición disminuye la originalidad.

Según Sastre, la función del teatro es revelar la realidad. Esta interpretación o visión de la realidad se da en Sastre desde la perspectiva *revolucionaria,* la cual implica descubrir aquellas condiciones generales a la sociedad burguesa y capitalista, no a las peculiaridades del mundo hispánico. No hay un calar profundo en la mayor parte de sus obras. Una excepción, para mi gusto, es el de Isaías Krappo en *La Mordaza.* Sastre, especialmente en sus obras de tema revolucionario indaga en lo "universal" en su dimensión social.

Fernando Arrabal no busca la creación de un teatro característicamente hispánico. Por el contrario, afirma que el *hombre pánico* – el núcleo de su teatro – profesa el "Humanismo, universalismo, progresismo, antirracismo, arreligiosidad, apatriotismo, pacifismo, antirracismo, arreligiosidad, apatriotismo." Para él, el teatro es una fiesta, una ceremonia ritual, en la que se mezclan los más antitéticos elementos: la tragedia y el guiñol, la poesía y la vulgaridad, la comedia y el melodrama, el amor, el erotismo y la pornografía, el mal gusto y el refinamiento estético, lo sacrílego y lo sagrado, lo sórdido y lo sublime. Es lo que el propio Arrabal denomina una ceremonia pánica. El teatro de Arrabal parece ser un monstruoso ensayo de exorcismo personal. Trata con virulencia sin conmiseración los tabúes españoles que pesaron en su infancia española, los valores del mundo moderno y burgués, el amor, el sexo, el cristianismo, la guerra, la ternura. Sin embargo, su obra no es una simple diatriba magnificada y caótica. Se enriquece con el uso de elementos míticos y rituales que sí pueden dar universalidad a su obra. El mismo dice que el hombre pánico se caracteriza por la alegoría y el símbolo. Estos rasgos, además de la vitalidad del mundo que presenta, proporcionan verdadera universalidad y no una universalidad falsificada.

Desde el punto de vista que aquí hemos asumido, hay que reconocer que también sigue predominantemente formas europeas. Hay en su obra herencia del llamado teatro de la crueldad, del teatro del absurdo y en momentos se puede asociar con las obras ceremoniales de Jean Genet. Sin embargo, es el que más se aproxima al teatro de impulsos primitivos, no en su manifestación poética de Lorca sino que en la del esperpéntico mundo grotesco y de marionetas de Valle Inclán. Pese a las influencias evidentes, Arrabal tiene posibilidades de adquirir prestigio internacional, no sólo porque escribe en francés y sus contactos con el mundo del teatro parisino, sino que además ha logrado crear algo diferente y que ya está siendo imitado en América latina. Jodoroswky lo ha seguido en México. Italo Riccardi en Chile. Discípulos que difícilmente se podrán encontrar para Buero Vallejo o Alfonso Sastre.

En síntesis, Valle Inclán y García Lorca crearon teatro original. Hasta donde yo conozco nadie en la España contemporánea ha seguido esta veta. Alfonso Sastre ha desarrollado un teatro revolucionario. Debido a las influencias universalistas y a las condiciones sociopolíticas de España, la acción de varias de sus obras acontece casi en un plano de abstracción. Por lo tanto dudo mucho de su eficacia revolucionaria, tanto dentro como fuera de España. Buero y Arrabal siguen modelos europeos. Realista y algo anacrónico en el caso de Buero. Siguiendo las nuevas tendencias teatrales y aun adelantándose en el tiempo en el de Arrabal. En todo caso, teatro para clase media a la que se invita a pensar o a la que se le provoca insolentemente.

Culturalmente estamos bajo el signo de que el "valor" de una obra literaria se mide por su universalidad, la que se ha cargado con las connotaciones que proporciona la cultura de Occidente, esencialmente europea. Los dramaturgos españoles han hecho su teatro con las aspiraciones de aproximarse a esa "universalidad." El surgimiento de nuevos pueblos y nacionalidades, los cambios sociales harán cambiar sin duda esta concepción de lo culto y de lo literariamente valioso. Si se me permite una última relexión, debería decir que me parece notar el advenimiento de dos tendencias que cada vez se harán más dominantes.

Una, la revolucionaria, con influencia marxista. En ésta el valor se ha de medir por su función social inmediata y su contribución al triunfo de la revolución. Cada obra será enjuiciada de acuerdo con el estadio de la revolución en que se produzca. Su "universalidad" no será significativa sino en cuanto favorezca el cambio social o la defensa del cambio.

La otra será aquélla que revele lo particular de los pueblos, ya sean africanos o latinoamericanos, no en cuanto hombres en lo que tienen de semejantes con los de otras tierras, sino que su especial modo de estar en el mundo. En ese momento, considero, que Valle Inclán surgirá como uno de los grandes dramaturgos del siglo XX.

Juan Villegas

University of California, Irvine

Virgilio Piñera y el Teatro del Absurdo en Cuba

Lo que se ha dado en llamar "teatro del absurdo" surge en Cuba a fines de la década de los años cuarenta, con una pieza en un acto titulada *Falsa alarma,* de Virgilio Piñera (1914), escrita antes de que se estrenara en París *La soprano calva* de Eugène Ionesco. Virgilio Piñera es el más importante dramaturgo cubano en lo que va de siglo. Habría que añadir que es cuentista, novelista, poeta y crítico literario, pero ante todo es dramaturgo, como él afirma:

> El escritor veleidoso *quiere,* por veleidad, afirmar su constancia como escritor. Todos los géneros literarios le son buenos para afirmar su voluntad de querer . . . es decir, de querer ser un escritor. Lo que pasa conmigo es que soy, esencialmente, un hombre espectacular, y el teatro que es a su vez espectáculo, constituye mi veleidad favorita.[1]

La obra de Piñera incluye tres novelas: *La carne de René,*[2] *Pequeñas maniobras*[3] y *Presiones y diamantes*[4]; tres libros de poemas: *Las Furias, La Isla en pesos* y *La vida entera,*[5] publicados en Cuba en 1941, 1943 y 1969 respectivamente; y varios libros de relatos[6] de los cuales el primero, *Cuentos fríos,* publicado en Buenos Aires, en 1956, lo situó dentro de la narrativa denominada "del absurdo".

En 1960 *Ediciones Revolución* publicó en Cuba el *Teatro Completo* de Virgilio Piñera. Este volumen recoge la primera obra teatral conocida del autor, *Electra Garrigó,* de 1941, *Jesús* y *Falsa alarma,* ambas de 1948, *La boda,* de 1957, *Aire frío,* de 1958, *El flaco y el gordo,* de 1959 y *El filántropo,* de 1960. Después de 1960 Piñera ha escrito un buen número de piezas: *Siempre se olvida algo, El no, La niñita querida, Estudio en blanco y negro* y *Dos viejos pánicos. Dos viejos pánicos,* en particular, sirvió al dramaturgo de "consagración oficial" como escritor del período revolucionario cubano al recibir en 1968 el "Premio Casa de las Américas", y la obra ha sido desde entonces frecuentemente representada en Cuba y en el extranjero.

Quizá de toda la producción de Piñera, su primera pieza conocida, *Electra Garrigó,* sea la única que no se pueda encasillar bajo el rótulo general de "teatro del absurdo". El tema clásico sirve de inspiración al autor y la pieza es una nueva versión de la *Electra* de Eurípides o de la de Sófocles. Aunque algo le debe a la *Electra* de Giraudoux, el cubano usa menos del francés que de los clásicos. Se podría ver aun una cierta relación entre *Electra Garrigó* y *Las moscas* de Jean Paul Sartre, aunque Sartre se dedica particularmente a su sistema filosófico, su visión del mundo – algo que Piñera no hace – y además, la semejanza sería pura coincidencia pues *Electra Garrigó* había sido escrita antes de que *Las moscas* de Sartre apareciera en libro, tal como anota Piñera en el prólogo de su *Teatro completo.*

Electra Garrigó es ya una pieza de madurez. Pero el autor había ensayado el género con anterioridad: dos piezas – *Clamor en el penal* y *En esa helada zona* – que él califica de "infortunados intentos" y que han permanecido inéditas. Aunque *el absurdo* es difícil de distinguir, de aislar, en esta pieza, Piñera ve en ella *el absurdo* que aparece con mayor fuerza en obras posteriores. Relacionando su actitud antideística al problema político que atravesaba Cuba durante los años cuando escribió *Electra Garrigó,* Piñera anota:

> Si el griego podía basarlo todo en la divinidad se debe al hecho de que no fue traicionado por sus prohombres. En cambio, ¿podíamos nosotros tener dioses cuando empezábamos por no tener hombres probos? [. . . .] En la época en que escribí *Electra* meditaba a diario en esto: en medio de tanta confusión, ¿con quién contar? Y la respuesta era la reducción al absurdo: conmigo mismo, y digo reducción al absurdo pues el ser humano que sólo cuenta consigo, está atado de pies y manos.[8]

Pero la posición que adoptaba Piñera no era particular producto de aquella situación política, pues toda su obra desde entonces está llena, no sólo de este *absurdo* sino, además, de un profundo escepticismo. *Electra Garrigó,* dicho sea de paso, ha sido siempre un éxito rotundo. Dice Piñera, refiriéndose a las representaciones de 1948, 1958 y 1960, que la gente salía del teatro "encantada". En 1964 se representó la obra una vez más en La Habana, con igual resultado.

Con *Jesús* entramos en el teatro más típico de Piñera, lleno de situaciones absurdas, lo que cristaliza como franco "teatro del absurdo" en su obra siguiente: *Falsa alarma.* En *Jesús* Piñera parte del tema histórico-evangélico, y conceptualmente la obra es más compleja que *Electra Garrigó.* En el prólogo de *Teatro completo* se refiere el autor a algunos aspectos de la pieza. Allí

escribe que el personaje de Jesús representa el anti-Fidel y hace otras comparaciones que tal vez nunca hubiera hecho de no haber aparecido inesperadamente en el marco nacional un Fidel Castro. Piñera trata de justificar el personaje cuya figura podría ser conflictiva, vista a la luz de la nueva moral socialista. El personaje podría representar un poco al propio autor, de tal manera que Jesús, con un destino similar al de Werther, muere, mientras que el autor, quien se queda en la realidad de este mundo, descarga el peso de su conciencia. La pieza nos lleva desde el comienzo a la situación absurda, caótica. Jesús, un pobre barbero de barrio es proclamado por los vecinos como el nuevo Mesías; se le atribuyen milagros que no ha realizado; él niega ser el nuevo Cristo . . . pero las coincidencias son muchas para negar esta absurda realidad: sus padres, por ejemplo, se llaman María y José. Víctima de las circunstancias, tiene que enfrentarse al fanatismo de la gente y proclamar su condición de "no-Jesús"; no sólo la negación de Mesías sino la negación de su propio ser, pues él es a fin de cuentas Jesús – ese es su nombre. El asunto toma dimensiones nacionales, internacionales casi: la iglesia pide a Jesús que niegue estos rumores pues la religión verdadera está cayendo en descrédito, mientras que las autoridades exigen a Jesús que realize milagros públicos. Jesús, un poco *Jesús* en el fondo, por compasión, ayuda a varios individuos que han ido a perdirle milagros. Y son ellos los que se convierten en sus seguidores. Jesús es encarcelado, se escapa, realiza una cena – una "última cena" y después es asesinado. Lo *no-absurdo,* lo *normal,* si queremos, sería que Jesús, dentro de la irracionalidad de la situación, conviertiéndose en un consumado defensor de la verdad – algo que intenta hacer al principio de la pieza – siga esta dirección hasta el final; pero no: Jesús se convierte en el verdadero no-Jesús. Cuando alguien le pega una bofetada, él la devuelve, porque en su situación sería imposible ofrecer como Cristo la otra mejilla. Al ver morir a un perro, en vez de decir "levántate y anda", dice en tono profético: "Este perro está muerto, y muerto se quedará".[9] Pero el absurdo en Piñera – excepto una obra como *Aire frío* que debe considerarse excepcional por su temática y otras características – es parte de una visión escéptica, sarcástica a veces y casi siempre humorística del mundo. Dentro de esta tónica, Jesús mismo, el personaje, se refiere al *absurdo* de la situación que vive, durante la "última cena":

> ¡Comed de este pan porque él es mi carne *(arroja afectadamente los panecillos a diestra y siniestra)* y bebed este vino porque él es mi sangre! *(Todos beben en silencio).* Poco o nada me place tomar al Cristo sus frases de gran efecto, pero os confieso, es tan absurdo todo cuanto me sucede que bien puedo permitirme plagio tan inocente. Porque en verdad, en verdad os digo que ni ese pan es mi carne ni ese vino es mi sangre. ¿Y si la situación se tornase más absurda y me viese obligado a decir . . . . "Bebed de este pan porque él es mi sangre y comed de este vino porque él es mi cuerpo" . . ? [. . .] ¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! ¡Brindemos por la muerte eterna! [10]

Ningún otro personaje de Piñera revela tan bien como Jesús su papel dentro de una obra ni el sentido del *absurdo* mismo en la producción total del autor. Las palabras finales del parlamento aclaran todo esto: " ¡Los límites se borran, la razón se oscurece, la lógica se quebranta! "

Y sin embargo, a pesar de aspectos tan evidentes, pertenecientes al "teatro del absurdo", Jesús ha sido casi ignorado por los críticos de Piñera que se han empeñado en ver en *Falsa alarma* su primera obra de esta tendencia. Quizá esto de deba a que *Falsa alarma* se dio a conocer mejor que *Jesús* o a que después de 1950 es cuando Ionesco se hace verdaderamente popular entre la mayoría de los escritores cubanos. Tal vez, como Piñera ha afirmado, algo deba la versión final de *Falsa alarma* a Ionesco, pero la existencia de *Jesús,* desde 1948, que no fue posteriormente modificada por el autor, ciertamente da a Piñera el título de "iniciador" de la literatura del absurdo en Cuba, y refiriéndonos al teatro, quizá en toda la América Latina. En cuanto a *Falsa Alarma* ha dicho:

> En 1948 escribí la pieza en un acto *Falsa alarma,* pero no siendo definidamente "teatro del absurdo", contiene empero algunos de sus elementos. Mi texto fue publicado en la revista *Orígenes.* Nueve años más tarde se estrenó en la Sociedad Lyceum. Como la pieza resultaba un tanto corta la alargué, pero como en ese momento ya había leído *La soprano calva* fui influido por Ionesco. Si el lector compara la edición de *Orígenes* y la edición de mi *Teatro completo* advertirá esta influencia.[11]

Pero si la presencia del absurdo en su teatro se debiera exclusivamente a esta lectura de Ionesco realizada poco antes de estrenarse *Falsa alarma* en 1957, no podríamos explicar una

pieza como *Jesús,* ciertamente dentro de la misma línea y escrita originalmente, como *Falsa alarma,* en el 48. *Falsa alarma* tuvo la suerte de estrenarse cuando Ionesco estaba en plena efervescencia en La Habana, y claro, la pieza se ajustaba al nuevo gusto dramático que lecturas como la de *La soprano calva* provocaba. Pero en realidad *Falsa alarma* no es de las mejores piezas de Piñera, porque es tal vez un "absurdo" que intenta más seguir una moda que expresar una visión personal del mundo. El asesino que espera por el juez frente a la balanza de Astrea, a la llegada de éste y la viuda, tiene que soportar un largo diálogo sobre temas absolutamente triviales, diálogo que ocupa casi la totalidad de la pieza. Esto va exaltando al asesino cada vez más, quien quiere saber de una vez si ha de ser condenado o no. Al final el asesino tiene que decidir por sí mismo su culpabilidad y el juez y la viuda abandonan la escena. El asesino, finalmente enloquecido, comienza a bailar al compás del "Danubio azul" y cae el telón.

La boda es sin duda mejor que *Falsa alarma.* Se ha dicho que la pieza es "sensacionalista, que ha sido escrita como un divertimento y que es altamente pornográfica."[12] Piñera resume el tema con un refrán: "las paredes tienen oídos". Flora, la noche de su boda, mientras se prepara en el baño para la ceremonia, oye, sin que ellos lo sepan, unas confidencias que le hace su prometido Alberto, a su amigo Luis, acerca de un defecto físico que tiene Flora, los senos caídos. Desde ese momento, según las propias palabras de Piñera la obra se convierte en *puro absurdo.* El resultado es que se rompe el compromiso a pesar de que ambos se quieren. Comienzan las explicaciones formales. Todos deciden reconstruir los hechos intercambiando los protagonistas sus papeles. A la hora fijada llega Alberto y va al baño, donde se esconde; después llegan Flora y su amiga Julia y la primera comienza a hacer confidencias a la segunda sobre un defecto físico imaginario de Alberto, quien, siguiendo el juego, escucha desde el baño. Formalidades, preguntas, respuestas categóricas, ocupan el resto de la obra. Como que el defecto de Flora es tener los senos caídos, esto da pie a los diálogos más atrevidos. Piñera escribe: "sabía que dotar a Flora con un par de pechos caídos levantaría una ola de indignación, pero confieso que me encantan las marejadas . . . ."[13] Y en efecto, cuando se estrenó la obra muchas señoras dejaban sus asientos y abandonaban el teatro al oir la palabra *tetas.* Otros, esperando un "banquete lúbrico", se arrellanaban en la butaca agudizando los órganos de los sentidos. Pero en realidad nada ocurría. Después de repetirse varias veces la palabra *tetas,* ésta perdía su sentido y la "pornografía" era inexistente. El clímax ocurre en un momento de la obra en que Flora narra con lujo de detalles las causas de su defecto, las entrevistas con los médicos y los remedios que aconsejaron. Cuenta cómo desde los primeros años de su pubertad, la madre, quien había sufrido de este defecto hereditario, la llevó a los mejores médicos, los cuales dijeron que no habría peligro mientras no se produjera "la frotación". Pero inconscientemente los médicos que sopesaban y frotaban los pechos continuamente en su reconocimiento, produjeron un mal que antes no existía. Frustrado "banquete lúbrico" para los que esperaban "algo mejor"; pero sí un buen número de risas provocadas por lo absurdo y ridículo de la situación. Y el humor, a ratos despiadado, es casi siempre puramente conceptual: lo que produce la hilaridad es lo que el espectador oye y no lo que ve. Veamos sólo dos ejemplos:

(Alberto y el amigo al cual hace las confidencias conversan mientras Flora oye desde el baño:)

LUIS: Joven con gran porvenir, apuesto y ardiente, encuentra muchacha fundida en oro, simpática, ardiente y. . . virtuosa, pero. . .

ALBERTO: *(imita el tono de Luis)* . . . . Pero. . .

LUIS: Con las tetas caídas.

ALBERTO: Así es: caídas y requetecaídas. No puedes tener una idea de lo caídas que están las tetas de Flora.[14]

(Momentos antes de la boda, después de producirse entre todos los personajes una irónica conversación por la cual Alberto comprende que Flora lo ha oído todo:)

CRIADO: Señorita Flora, llegó el sacerdote.

FLORA: *(adelantando un paso).* Diga que no habrá boda porque hay tetas caídas.[15]

(El defecto imaginario que han dado a Luis es que tiene los dientes postizos. Cuando éste sale del baño se produce el siguiente diálogo:)

ALBERTO: Las felicito. A medida que las escuchaba tiraba de mis dientes; me parecía tenerlos postizos.

LUIS: He ahí algo que Flora jamás podrá hacer con sus tetas. Caería de bruces.[16]

Cronológicamente correspondería referirse aquí a *Aire frío,* pero por considerarla un caso excepcional dentro de la obra dramática de Piñera, la trataré en lugar aparte. Paso a comentar, pues, *El flaco y el gordo,* de 1959. Los personajes son dos enfermos hospitalizados. El gordo es rico y recibe a las horas de las comidas unos suculentos banquetes. El flaco tiene que conformarse con lo poco que el hospital le da. A veces el gordo le hace ofrecimientos. Por ejemplo, le ordena que lea una receta para hacer fricasé de pollo mientras él, el gordo, come, prometiéndole alguna cosa de comida cuando termine de leer. El flaco lee y el gordo come y generalmente cuando el flaco termina de cumplir el caprichoso castigo que le había sido impuesto, ya el gordo lo ha devorado todo y el flaco queda aun más hambriento, y sin esperanzas. Un día, muerto de hambre, el flaco mata al gordo, lo descuartiza y se lo come. El flaco, que después de tanto comer, se convierte en gordo, ocupa la cama del muerto y se hace pasar por él. Al descubrir la cama del flaco vacía, los sirvientes hacen indagaciones, el nuevo gordo dice que el flaco se ha evaporado y que le ha dejado su pijama y su cartera. Al quedar así una cama vacía en el cuarto, traen un nuevo paciente quien es idéntico al flaco antes de convertirse en gordo. Continuando siempre el mismo círculo vicioso, la historia habrá de repetirse.

Estamos frente a un "teatro del absurdo" sobre el cual ciertos voceros "oficiales" de la Revolución han emitido juicios desfavorables. En 1959, Mirta Aguirre, crítico teatral del diario comunista *Hoy,* escribe en su reseña de *El flaco y el gordo:*

> . . . si se otorga a la obrita una alusión social, viene a decir que las explosiones de las rebeldías de los flacos – pueblo maltratado y hambriento – no conducen sino a que éstos se conviertan en gordos, en un eterno "quítate tú para ponerme yo" que, en definitiva, no origina ningún cambio, como no sea de personas o de grupos. [. . . .] Ante nuestra recién nacida victoria revolucionaria *El flaco y el gordo,* a la verdad, no resulta una pieza muy estimulante ni constructiva que digamos.[17]

Claro que la tesis que plantea esta obra no conviene a la Revolución, pues si la Revolución ha sido hecha por el flaco, al convertirse en gordo le esperará el mismo destino: ser destruída por un próximo flaco. Por este motivo Piñera se abstuvo de hacer comentario alguno respecto a esta pieza en su prólogo al *Teatro completo.* Si en dicho prólogo no hubiera disculpado ciertos aspectos y tratado de hacer resaltar algunos puntos de sus obras que pudieran considerarse "pseudo-revolucionarios" – al menos – , el volumen habría sido demasiado problemático y tal vez nunca se hubiera publicado, porque no contenía el adecuado mensaje "ideológico", condición *sine qua non* para la publicación de la mayor parte de los trabajos literarios en la Cuba actual. Pero en cuanto a *El flaco y el gordo,* más que una obra de contenido político, lo que hay en ella es el escéptico tratamiento de un tema social. La política *per se* no ha interesado nunca a Piñera y quien hay leído sus cuentos y novelas sabe que las preocupaciones del escritor son mucho más profundas que las que requeriría una literatura comprometida políticamente. Una novela como *Presiones y diamantes* puede verse como una alegoría de un sistema político caótico (cualquiera que la filiación de éste sea), pero en realidad este aspecto es sólo el telón de fondo ante el cual se desarrolla la trama. El único interés de Piñera es la literatura como tal, la literatura por la literatura, más que cualquier tipo de compromiso. Anota:

> La frase que dice "Y el resto es literatura", yo la hago mía, pero la cambio, diciendo: "Para mí todo es literatura . . ." No adopto con tal declaración una postura cómoda, ésa que dice: "Bueno, tuve un problema, pero me sirvió para escribir una obra; he perdido un amigo, pero he ganado una obra." Eso sería damasiado fácil, demasiado simple, y también, miserable.[18]

Aunque siempre habrá un compromiso de cierto tipo – y no me refería a éste con anterioridad – pues toda literatura, valga la perogrullada, es, en última instancia, expresión más o menos directa de la problemática existencia humana.

El filántropo (1960) comienza con una ruptura de la lógica: el filántropo – personaje principal – no es un filántropo, sino un consumado misántropo. Tiene en su casa individuos que trabajan para él en las ocupaciones más *absurdas:* oficinistas que escriben durante ocho horas

diarias el mismo lema en interminables hojas de papel; otros que son pagados para hacer de perros encaramados en una tarima, con sus disfraces correspondientes, ladrando todo el día; novios que se adoran, amordazados y sentados uno frente a otro sin que puedan darse muestras de su afecto, etc. Estos individuos han venido porque Coco (el nombre del filántropo – misántropo) ha puesto un anuncio en el periódico donde declara quererse deshacer de todo su dinero. Pero para dar a esta gente su dinero los obliga a estas *absurdas* tareas. Con esto el "filántropo" se divierte, pues las tareas son imposibles de cumplir fielmente. Una mujer, por ejemplo, llega pidiendo cincuenta pesos para una transfusión que necesita su marido antes de las seis de la tarde. La condición impuesta por Coco es que pele seiscientas papas antes de la hora fijada. La mujer comienza a discutir si podrá o no pelar tal número de papas en ese tiempo. Al fin se decide a realizar la tarea, pero llegan las seis de la tarde y no ha podido cumplirla. Como resultado, no cobra los cincuenta pesos, pero Coco, en un arranque de bondad – y de sarcasmo – le pone en la mano ocho centavos para el ómnibus. Como se supone, al llegar al hospital el marido ha muerto. Coco entonces se da el lujo de mandar al muerto una carísima corona y aun asiste al velorio. La obra, en síntesis, es una penetrante reducción al absurdo de la capacidad del ser humano para la crueldad hacia sus semejantes.

Aire frío es una obra "del absurdo", pero muy diferente de las restantes. Al respecto Piñera escribe:

> Admitamos que mi teatro anterior es teatro más o menos del absurdo. Ya dije que no era absurdo del todo ni existencia del todo. Con *Aire frío* me ha pasado algo muy curioso: al disponerme a relatar la historia de mi familia, me encontré ante una situación tan absurda que sólo presentándola de modo realista cobraría vida ese absurdo. Es por eso que me apresuré a declarar en un prólogo: "En *Aire frío* me ha bastado presentar la historia de una familia cubana, por sí misma una historia tan absurda que de haber recurrido al absurdo habría convertido a mis personajes en gente razonable."[19]

Así surge *Aire frío* (1958), pieza en tres actos que se desarrollan en tres épocas distintas: en 1940, 1950 y en 1958; el último acto ocurre a finales del "Batistato". Y en la obra vemos envejecer a los personajes, miembros de la familia Romaguera sin que pase nada de importancia en el desarrollo de la trama: Oscar se va a la Argentina (como Piñera en la vida real); Luz Marina, la hermana, se casa; Ana, la madre, muere; pero nada de esto saca a la familia de la sordidez diaria de la baja clase media: la situación es inmodificable y por lo tanto *estática* a través de los años.

El título de la obra es simbólico: el "aire frío" no llega nunca a la casa de los Romaguera. El símbolo tiene un valor puramente local. En Cuba el calor es agobiante durante al menos ocho meses del año y sólo se libran de él los que pueden tener aire acondicionado, o al menos, un ventilador. El tamaño del ventilador indicaba – y me refiero, claro está, a la época pre-revolucionaria – , en cierto modo la escala social a que pertenecía la familia y su situación económica. En la familia Romaguera no hay ni siquiera un ventilador y el *leitmotiv* de Luz Marina es comprarse uno: la vemos en escena quejándose del calor una y otra vez y haciendo siempre presupuestos para comprarse el aparato. Después de 20 años, como nada ha cambiado, Luz Marina no puede aun comprarlo. Finalmente, Enrique, el otro hermano, que ha tenido mejor suerte y se ha separado de la familia, le regala a Luz Marina un ventilador viejo que él ya no necesita. Por eso el "aire frío" – el "aire acondicionado" – es aquello a que los Romaguera no pueden siquiera aspirar, ya que lo único que alcanzan es el "aire tibio" del ventilador dado a ellos por caridad, y para colmo, de uso. Anota Piñera que:

> . . . la obra acaba con lo mismo que empieza, es decir, con la vida de todos los días, pero no la vida con saltos de la fortuna – hoy pobres, mañana ricos; hoy optimistas, mañana pesimistas –, sino con la pobreza, la frustración, y también con algunas ilusiones, por cierto muy conmovedoras.[20]

En *Aire frío* no hay una tesis ni un propósito determinado por parte del autor; no se critica, ni se satiriza. Simplemente se presenta la vida de esta familia tal como es, en su propio absurdo existir. La inspiración: su propia familia; el resultado: buena literatura, posiblemente su mejor obra dramática. Pero hay que reconocer que Piñera sólo tuvo que sumergirse en algo que conocía muy bien: la vida diaria de su familia.

Piñera simplifica demasiado cuando califica *Aire frío* de puro "absurdo", porque en la pieza

se mezclan elementos de la vida cotidiana (que él ve como algo *absurdo* en la vida de su familia) con un *absurdo,* digamos, "literario", y con esto se llega a una visión casi demencial de la realidad circundante.

La obra es tal vez demasiado larga y Piñera temía que el público se marchara después de dos o tres horas de representación sin haber terminado la pieza; sin embargo – y esto dice mucho de su calidad escénica – en 1962, cuando se estrenó, se mantuvo en la sala "Las Máscaras" durante varios meses. Ha sido el mayor éxito de público que haya tenido una pieza de Piñera. Se repuso en 1963 con igual éxito y, por última vez hasta hoy, en 1968 por el grupo "Taller Dramático".

La producción más reciente de Piñera se mantiene dentro de los moldes del absurdo. En *El no* una pareja de novios rechaza las sugerencias de sus padres de que se casen; los novios dan siempre un *no* rotundo; los padres mueren y la pareja decide no casarse nunca y continuar como siempre porque esta relación que la rutina ha convertido en algo natural, es más cómoda y agradable. En 1964 escribió *Siempre se olvida algo.* Más recientes aún son *La niñita querida,* farsa en dos actos y un prólogo, *Estudio en blanco y negro,* pieza en un acto y *Una caja de zapatos vacía.*

Su pieza más importante de los últimos años es *Dos viejos pánicos,* que recibió, como ya he anotado, el "Premio Casa de las Américas" en 1968. En 1967, en carta personal,[21] Piñera me hablaba de esta pieza que estaba terminando. Originalmente la había titulado *Los Rinranistas* y allí anotaba: Los Rinranistas "son dos viejos, Rin y Ran, que tienen miedo a la muerte y juegan a morirse para no tenerlo". Piñera ha hecho comentarios más precisos sobre la obra, con motivo de una entrevista, después de recibir el premio "Casa", precisamente a raíz del estreno de la obra en Colombia por el Teatro Experimental La Mama:

> Se trata [*Dos viejos pánicos*] del miedo pánico (miedo total) de dos viejos. Tota y Tabo [nótese que cambió los nombres que originalmente había dado a los personajes] le tienen miedo a la vida. Es un miedo primigenio: no quieren comprometerse por miedo a las consecuencias de sus actos. Cuando se rehusa asumir la vida y las consecuencias de vivirla, entonces sólo queda el juego . . . es decir, jugar a que se vive. Y es eso lo que ellos hacen. Tratan de matar en ese juego el miedo de que están posesionados, pero sólo consiguen jugar. Al final de la pieza, tratan de regresar a la infancia para, desde ella, empezar la vida, pero el círculo se ha cerrado, y los vemos darse las buenas noches en espera del nuevo día, tan incierto y pleno de miedo como todos esos ya vividos por ellos.[22]

El absurdo de Virgilio Piñera surge de una experiencia personal, de un modo íntimo de ver la realidad y por eso este absurdo es constante en toda su obra, aunque él trate de verlo como algo que últimamente ha cambiado. Piñera escribe:

> Mi teatro (perdóneme por decir "mi teatro") soy yo mismo, pero teatralizado. Ahora bien, pertenezco a una época de la historia cubana de grandes inseguridades – económica, social, cultural, política –. Entonces no es un azar que las refleje en la escena. Usted desliza en su pregunta las palabras "absurdo" y "sátira". El ente social inseguro vive su inseguridad como un absurdo y se defiende de ella con la sátira.[23]

Y después añade:

> Cuando llega la Revolución, la inseguridad se va. Entonces puedo ponerme a escribir, con toda seguridad, sobre el hombre mismo en lo que hace rato se denomina su dimensión existencial.[24]

Sin embargo, la Revolución no cambia para nada ni los temas, ni el contenido más profundo, ni el "absurdo" de su teatro, porque *El no, Una caja de zapatos vacía,* o aun su premiada *Dos viejos pánicos* siguen siendo "teatro del absurdo", con personajes que actúan, como el Jesús o los de *Falsa alarma,* de una manera metódicamente irracional; un absurdo *orgánico,* aceptadas las convenciones del *absurdo,* al cual se llega a partir de esa "situación límite"[25] que lleva siempre a los personajes al rompimiento con la "realidad" como convención aceptada.

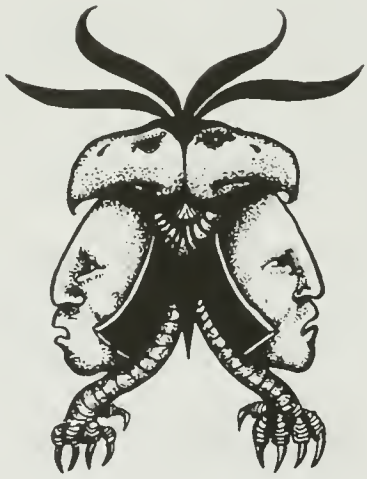
Piñera es, pues, no sólo cronológicamente sino por la importancia de su obra, indiscutible pionero de la tendencia "absurdista" en el teatro cubano, que en la década del 60 cultivan dramaturgos como Antón Arrufat, Matías Montes Huidobro, José Triana y Nicolás Dorr.

Luis F. González-Cruz

Pennsylvania State University, New Kensington

NOTAS

[1] Entrevista con Virgilio Piñera, Revista *Conjunto,* La Habana, año 3, No. 7, 1971, p. 69.
[2] Virgilio Piñera, *La carne de René,* Ediciones Siglo Veinte (Buenos Aires, 1953), La edición, sin fecha.
[3] Virgilio Piñera, *Pequeñas maniobras,* Ediciones "R" (La Habana, 1963).
[4] Virgilio Piñera, *Presiones y diamantes,* UNEAC (La Habana, 1967).
[5] Virgilio Piñera, *La vida entera,* UNEAC (La Habana, 1969). Los otros dos libros de poemas fueron también publicados en La Habana.
[6] Virgilio Piñera ha publicado los siguientes libros de relatos: *Cuentos fríos,* Editorial Losada, S.A. (Buenos Aires 1956); *Cuentos,* Ediciones Unión (La Habana, 1964); *El que vino a salvarme.* Editorial Sudamericana (Buenos Aires, 1970).
[7] Virgilio Piñera, *Teatro completo,* Ediciones "R" (La Habana, 1960).
[8] Virgilio Piñera, *Teatro completo,* pp. 52-53.
[9] *Ibid.,* p. 118.
[10] *Ibid.,* pp. 20-21.
[11] Revista *Conjunto, loc. cit.,* p. 69.
[12] Según Virgilio Piñera, *Teatro completo,* p. 23.
[13] *Ibid.,* p. 25.
[14] *Ibid.,* p. 183.
[15] *Ibid.,* pp. 194-195.
[16] *Ibid.,* p. 216.
[17] *Hoy,* La Habana, 18 de agosto de 1959.
[18] Virgilio Piñera, *Teatro completo,* p. 23.
[19] *Ibid.,* p. 29.
[20] *Ibid.,* p. 28.
[21] Carta personal de Piñera del 11 de julio de 1967.
[22] Revista *Conjunto, loc. cit., p. 70.*
[23] *Ibid.,* p. 69.
[24] *Ibid.,* p. 69.
[25] *Ibid.,* p. 70.



The rich musical heritage of Venezuela's Colonial period has been noticed by native scholars as José Antonio Calcano and Juan Bautiste de la Plaza. A further study of the music's historical roots, extent and scope of influence as well as information about specific Venezuelan composers is, however, very much in order, for abundant data still remains unpublished. One of the most important aspects of Venezuelan Colonial music is the country's Cathedral music and to this end the present article will de dedicated.

As early as June 14, 1532 Rodrigo de Bastides, first Bishop of Coro (and of all Venezuela) signed a document organizing his diocese. In this statement he described the Cathedral's *chantria* to which no one might be presented if he was not a musician in plainchant etc. In fact one of the duties of the *Chantre* was to teach the ministers of the Church to sing.

By 1582 there is documented evidence of Masses sung to Our Lady on Saturday mornings and for the Blessed Souls on Mondays.[1] It is possible of course that only plainchant was used in the liturgical services, yet by January 20, 1613, the name of Sebastián Araujo, singer of polyphonic music, is found in the Cathedral archives. He is mentioned as "cantor de canto de órgano y llano" bearing the office of *sochantre*. While the *chantre* was to attend and rule the choir in plain song, the *sochantre* was to rule in "canto de órgano" and instruct the clerics and singers, assisting at vespers and sung Masses.[2]

In Caracas the *Actas del Cabildo* of the city of July 31, 1592 mention the organist Melchor Quinttela, while in Coro the Cathedral archives indicate that not until March 8, 1635 was an organ agreed upon "as it is said that there are parish churches in the diocese which have organs brought from Spain but the Cathedral still does not possess such an instrument."[3] The Cathedral *Cabildo* records in Coro end with the date of January 24, 1636.

With the transfer of the Cathedral to Caracas, musical activity continued and flourished even more. Daily music instruction was given within the Church by 1640[4] and in 1657 the name of Miguel Jiménez Aguila appears as "músico cantor." At the same time the Cathedral had 6 choirboys and a *bajonista.*[5] In fact, mention of the 6 choirboys is first made in 1639[6] and a "maestro de música", González Cordero in 1671[7]. A chapelmaster appears in the *Cabildo* acts of 1672 when three of the six choirboys are noted as being "músicos."[8] In 1678 Joseph de la Roza is listed as *bajonista*[9] and Joseph de León as organist by 1682.[10] Other *bajonistas* were Miguel Cervantes (1737), Cayetano de Castro (1748), Joseph Bernardo Ovalle (1790), Joseph Rodríguez (1791) and José Angel Lamas (1796).

In addition to the afore-mentioned musicians, early organists included Blas de León (d. 1658), Joseph de León (organist from 1658 until 1669), and Joseph Torrico (1669). An additional small organ was willed to the Cathedral in 1707 by Bishop Diego de Baños y Sotomayor. Thirty years later the organist Jacob de Miranda was made chapelmaster upon the death of Silvestre Media-Villa and as late as 1770 the Cathedral still possessed two organs.

Mention of the well-known Ambrosio Carreño as interim organist appears in the account books of 1745[11] and by 1752 he wrote of the Cathedral's need for violins. In 1775 while Carreño was chapelmaster, the Cathedral Acts mention the beginning of "two positions of tiple or soprano (income of 80 pesos each annually) and two violinists with a salary of 150 pesos each."[12] The Cathedral finally purchased two new violins in 1778.[13] Instruments and musicians heard in the Cathedral were not strictly in the permanent employ of that Church, however. For larger feast days using more demanding music, outside musicians and instruments were brought in.[14]

In 1780, while Juan Gabriel Liendo was chapelmaster, the Cathedral increased its positions of singers and instrumentalists. The *Cabildo* Act of August 22, 1780 lists the 6 choirboys mentioned previously here plus *two more,* the *sochantre,* organist, chapelmaster, *bajonista,* and *four new* positions of *singers* (bass – with an annual income of 200 pesos, alto – 200, tenor – 150, tiple – 100). In addition, five positions of instrumentalists were created: 2 violins, 2 oboes or trumpets and a cello with the salary of 150 pesos each.[15]

Another Cathedral organist was Manuel Sucre who died in 1781 and was replaced by his assistant Joseph de la Luz Urbano. Eight years later Alejandro Carreño was named chapelmaster

with the income of 200 pesos annually.[16] In March of 1791, however, it is Trinidad Espinoza who signs the receipt documents previously signed by Alejandro Carreño[17] and by February 14, 1793 this former musician is called "interim chapelmaster" in the Cathedral manuscripts.[18] Finally in 1797, Cayetano Carreño, who held the Chair of Music in the Seminary until February 1793, is mentioned as Cathedral chapelmaster on March 14.[19]

Among all the musicians connected with the Cathedral, perhaps two of the best known are Cayetano Carreño (b. August 7, 1766 – d. March, 1836) and José Angel Lamas (b. August 2, 1775 – d. December 10, 1814). Some of Carreño's works include a Salve Regina, a Mass a 4, Office of the Dead (Invitatory, three lessons), Mass of the Dead, Tantum Ergo and Sacris Solemnis, In Monte Oliveti, Constitues Eos, Pésame a la Virgen, Tristis Anima Mea, Gloria Laus, Vespers and a possibly spurious Amici Mei. The works of José Angel Lamas number at least 40 compositions including the well-known Mass in re, Populе Meus, Misereres, Salve Reginas, Invitatories and Hymns.

It is hoped that some of Venezuela's Colonial musical treasure can be heard also in our present day. In the meantime, an attempt has been made here to indicate some of the origins of Cathedral music listing various instrumentalists and composers with special attention to the invaluable data related to performance practices. Venezuelan Cathedral music affords the scholar a rich field for further investigation.

Sharon Girard

University of California, Los Angeles

NOTAS

[1] *Actas del Cabildo Eclesiástico,* Libro I, fol. 13 and 13^{v} (9 de febrero, 1582)
[2] *Ibid.,* fol. 183 (20 de enero de 1613)
[3] *Ibid.,* Libro 2, fol. 71^{v} (8 de marzo de 1635)
[4] *Ibid.,* fol. 118^{v} (2 de abril de 1640)
[5] *Ibid.,* Libro 3, fol. 31 (9 de abril de 1657)
[6] *Ibid.,* Libro 2, fol. 109 (6 de agosto de 1639)
[7] *Ibid.,* Libro 4, fol. 136 (10 de abril de 1671)
[8] *Ibid.,* Libro 4, fol. 78 & 78^{v} (27 de mayo de 1672)
[9] *Ibid.,* Libro 5, fol. 47^{v} (22 de octubre de 1678)
[10] *Ibid.,* fol. 93 (20 de julio de 1682)
[11] Archivo General de la Nación, *Iglesias* X, fol. 423^{v}
[12] *Actas del Cabildo Eclesiástico,* Libro 15, fol. 260^{v} (17 & 21 de febrero de 1775)
[13] *Ibid.,* Libro 17, fol. 92^{v} (18 de mayo de 1778)
[14] *Ibid.,* fol. 285^{v}
[15] *Ibid.,* Libro 18, fol. 92-94 (22 de agosto de 1780)
[16] *Ibid.,* Libro 18 *dup,* fol. 188
[17] Archivo de La Nación, *Iglesias* XLVI, fol. 297
[18] *Actas del Cabildo Eclesiástico,* Libro 19, fol. 46-47
[19] *Ibid.,* fol. 366^{v}

Alvar, Manuel. *Americanismos en la "Historia" de Bernal Díaz del Castillo.* Madrid. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1970.

Con este importante estudio sobre la obra de Bernal Díaz, el Dr. Manuel Alvar ha iniciado un nuevo método de análisis lexicográfico de los préstamos que han pasado al español de las lenguas indígenas de América. El enfoque del Dr. Alvar sigue la tradición de grandes lingüístas como Pedro Henríquez Ureña y Georg Friederici, pero estos trazan la historia de cada indigenismo de por sí, copiando las citas de los autores más importantes que han ido empleando el vocablo en cuestión. Por otro lado, el Dr. Alvar ha tenido la genial idea de hacer un inventario y análisis de todas las voces indígenas en una crónica determinada. El gran valor de este método es que así se compenetra a fondo en el uso de la obra de un solo autor, evitando el riesgo de las citas tomadas fuera de contexto, donde siempre existe el peligro de una falsa interpretación. Al mismo tiempo, el análisis de los indigenismos en las crónicas significa una ayuda muy útil para cualquier lector, y que muchas veces las voces indígenas representan uno de los obstáculos más difíciles hasta para muchos eruditos.

En su libro, "Americanismos en la 'Historia' de Bernal Díaz" el Dr. Alvar maneja una bibliografía selecta de las obras fundamentales para la historia de los indigenismos, sin abrumarnos con un sin fin de citas inútiles. En la nota preliminar, consta que se basa en los manuscritos de Guatemala, lo cual añade autoridad a su estudio, ya que la primera edición, de Remisal, publicada en 1632, tiene graves errores, así como las demás que se basan en ésta.

En la introducción nos ofrece un panorama de la lengua castellana del siglo XVI de los cronistas y después analiza las lenguas indígenas que proporcionan préstamos al español y el proceso de naturalizar estos vocablos al castellano con ejemplos de la crónica de Bernal Díaz. Hace constar que Bernal Díaz del Castillo aprendió la lengua taína de las islas Española, Cuba y Puerto Rico. El Dr. Alvar menciona muchas voces de dicha lengua que emplea Bernal Díaz como batata, cacique, canoa, o guayaba, hamaca, iguana, etc. Todas ellas siguen usándose en el español de México, aunque algunas sólo regionalmente.

Luego pasa a analizar los préstamos del náhuatl; ya que Bernal Díaz pasó la mayor parte de su vida en México, la mayoría de los préstamos son de esa lengua; se incluyen en el grupo nombres de frutos como el tomate o el zapote; otros de comidas como el cacao y el pinol. Aprendimos que las voces que entran en el castellano son nombres de cosas, plantas, comidas o costumbres que son naturales del Nuevo Mundo.

Luego explica que apenas han entrado en español voces de la lengua maya; sólo hay dos o tres vocablos en Bernal Díaz de dicha lengua. Esto se debe a que la lengua general de México, el náhuatl, predomina.

Por fin hay un valioso estudio sobre la adaptación fonética de los indigenismos en español. El grueso de la obra se compone de un inventario en orden alfabético de los préstamos indígenas. El Dr. Alvar traza la historia de cada indigenismo desde la primera documentación, muchas veces en el mismo Diario de Colón y en Las Casas u Oviedo.

En suma, este valioso estudio de las voces procedentes de lenguas indígenas de América que se hallan en la "Crónica de Bernal Díaz" representa una aportación de gran valor tanto para el especialista en lexicografía americana como para el lector deseoso de entender mejor la obra maestra de las crónicas de México.

Roland Hamilton

Méndez, Miguel M. *Peregrinos de Aztlán.* Editorial Peregrinos, 1974. Pp. 210.

En la primavera del '74 sale a luz otra novela chicana, *Peregrinos de Aztlán,* escrita por el autor arizonense Miguel Méndez. La primera nota distintiva que aparece a primera vista es que la novela está escrita casi totalmente en español. No creo que tenga la fortuna de ser traducida al inglés como, por ejemplo, *. . . y no se lo tragó la tierra,* de Tomás Rivera. La razón principal es que al ser traducida perdería los matices expresivos de sus múltiples niveles del lenguaje empleado, amén del derroche poético de muchas de sus páginas. Si esto presenta una limitación

gana, por el contrario, un gran público de habla española que hasta ahora no era capaz de enterarse del impacto renacentista de la literatura y vida chicanas.

La novela no tiene un argumento definido y secuencial, porque, de acuerdo al plano estructurador y al tema, no es del todo necesario. Teniendo en cuenta las debidas diferencias, su estructura pudiera equipararse a la de una novela al estilo de *El diablo cojuelo* o al de *Ojerosa y pintada* de Agustín Yáñez. Se trata de radiografiar o de presentar una disección hábil de una ciudad fronteriza, Tijuana, aunque pudiera aplicarse igualmente a otras ciudades del mismo tipo.

La novela se divide en tres partes que no son más que descansos en la gran jornada o "peregrinación" geográfica e histórica del chicano. Da la impresión de un gran lienzo en donde el pintor nos muestra, en el primer plano, una miriada de personajes que pulalan por aquí y por allá, presentados unos con fuertes colores y, al fondo, otros muchos ténuamente esbozados. Nos atrevemos a decir que los verdaderos personajes no son precisamente los seres humanos sino más bien el marco o encuadre de la pintura, compuesto de dos elementos: el desierto y la ciudad, ambos personificados magistralmente. La ciudad, al atardecer, "va vistiendo sus arreos de alcahueta coquetona con que seduce a los incautos", y la naturaleza desértica se nos presenta como una "diosa de la creación desnuda, dormida en un sueño de senos turgentes " Al igual que los personajes de esta tragedia humana, también el escenario es una con-causa de la horrible degradación del hombre: el desierto, con sus arenales e inhóspita naturaleza, mata el cuerpo, y la ciudad, con sus vicios, mata el alma.

El tema principal de la novela es la explotación del hombre por el hombre: la degradación humana. Esta deshumanización, dentro del contexto histórico, es llevada a cabo principalmente por el hombre blanco, el vencedor, contra el hombre de piel oscura: indio-mexicano-chicano. La obra es, pues, una novela de tesis: la crítica acerba contra el hombre blanco y contra la creencia que éste tiene en la teoría del "superhombre." De esta crítica no se escapa tampoco el mestizo, aunque sólo sea de rechazo, al dejarse llevar por una dosis de desesperación que acaba en inercia y destrucción parcial. Los resortes de la novela se mueven por lo que pudiéramos llamar una dialéctica maniqueista: la confrontación entre el Bien y el Mal, entre el idealismo y el materialismo, entre el pobre y el rico, entre el hombre bronce y el hombre blanco. Como representantes de la primera parte de la dicotomía figuran el yaqui Loreto y el chicano Frankie Pérez o el Buen Chuco. Entre los de la segunda, Mr. Foxye y el juez R. Smith, representantes del poder económico y del poder judicial.

La técnica narrativa principal es la de la parcelación o fragmentación: cuadros pequeños que se suceden con rapidez, sin cronología ni lógica aparente, y que reaparecen constantemente. Para ello el autor emplea abundantemente el utensilio narrativo de la retrospección o el *flash back*. Por medio de esta técnica el autor es capaz de reducir a un mínimo, en breves páginas, la geografía y la historia, el espacio y el tiempo. El simbólico y octogenario antihéroe, el yaqui Loreto, encarna los valores humanísticos de un pueblo y de una historia sin tiempo. A través de sus sueños podemos indagar en la prehistoria y hacer de ella una realidad presente y vital. De esta fuente lejana bebe su humanismo el actual chicano y de aquí puede sacar fuerzas para romper el pesado yugo del opresor blanco. Dentro de la tormentosa nube del devastador nihilismo se entrevé la lucecita o chispa de la esperanza.

Creemos que el verdadero mérito literario de *Peregrinos de Aztlán* radica, sobre todo, en la rica variedad de estilos y de lenguajes, corriendo casi parejo con la gran variedad de personajes. El autor recorre toda la gama del léxico, desde el más florido, poético y elegante, hasta el más callejero, prosaico y grotesco, pasando por todos los módulos y tonos intermedios. Su pluma vierte todas las tintas del arco-iris literario. Cuanto más nos alejamos hacia los extremos de la gama más difícil se hace la lectura: el derroche de metáforas y alegorías refinadas, cuando habla el "vate" Lorenzo Linares, y el derroche del caló pachucano, cuando habla el "Chuco" Jorge Curiel. El encanto radica en la maestría con que el autor inyecta fuerza vital a esta "peregrinación" de formas expresivas y estilos.

Peregrinos de Aztlán es una de las obras narrativas más ambiciosas que hasta ahora ha producido la pluma chicana por su variedad de léxicos y por la complejidad de sus personajes y de sus temas. Es un maremagnum del mundo chicano.

Justo S. Alarcón
Arizona State University

Quaderni Ibero-Americani

Revista de actualidad cultural de España, Portugal y América Latina, fundada en 1946.

Director: Giovanni María Bertini, de la Universidad de Turín (Italia).

Secretario de Redacción: Giuliano Soria

En el número 42-44, dedicado a Nicaragua, se publican textos inéditos de M. A. Asturias *(adiós a Neruda)*, de J. Guillén, P. A. Cuadra, J. Carrera Andrade y artículos de Ch. V. Aubrun, Rubió i Balaguer *(Cartas inéditas de R. Darío)*, G. Bellini, Zepeda Henríquez, E. Arellano y otros más.

Suscripción a un ciclo (4 números):
– España, Portugal y América Latina . . . . . .US $12
– USA y demás países . . . . . .US $15

Dirección y Administración: Quaderni Ibero-Americani,
Via PO, 19
Torino, (Italia)

SIN NOMBRE

Revista trimestral literaria

Directora: Nilita Vientós Gastón

* * *

Suscripciones:
Anual $10.00
Estudiantes de P. Rico $5.00
Ejemplar suelto $2.75

Domicilio: Apartado Postal 4391
San Juan, Puerto Rico 00905

CREATIVE SERIES

No. 1 – Floricanto en Aztlán is a collection of Alurista's earliest one hundred poems (1968-1969). Alurista has had a major impact on the Chicano movement through his poetry, symbology and views. His influence demands attention. His symbols del barrio, del chuco, de la Chicana, de la madre, and his interpretations of Aztec and Mexican symbols, are a call to action. His poetry is exuberant, nostalgic, angry, loving. The book is beautifully illustrated with sixteen original linoleum cuts prepared by Judith Elena Hernández. ($8.50 cloth)

No. 2 – The Gypsy Wagon – un sancocho de cuentos sobre la experiencia chicana compiled and edited by Armando Rafael Rodríguez. This collection features the unpublished short stories of a group of young authors whose work reflects a variety of situations and experiences which Chicanos face. Each author uses different approaches and styles; together they compose a unique sancocho de cuentos Chicanos. (Price to be determined)

No. 3 – Chicano Poetry Anthology, 1968-1973 is a collection of Chicano poetry from various sources and authors. The publication, in process, will be one of the broadest and most diverse collections of Chicano poetry available. The anthology will reflect representative samples of a cross section of structural and thematic literary types and of geographical areas. (publication date: Spring 1974).

Aztlán Publications
405 Hilgard Avenue, Los Angeles, Califaztlán 90024

DESTER

Revista literaria de enfoque
crítico y creativo

dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

Volumen IV | Abril de 1974 | Número 2

ÍNDICE

Oda a Pablo Neruda	Eliana S. Rivero	74
Simbolismo temático y titular en *Las manos del día*	Eliana S. Rivero	75
El Presidente Allende atraviesa un espejo	Manuel Durán	81
Dialéctica del mar y la tierra en los "testamentos" de Pablo Neruda	Luis F. González-Cruz	82
A Pablo Neruda	Luis F. González-Cruz	88
La mitificación del proletariado en el *Canto General*	Juan Villegas	89
Observaciones sobre la estructura de la oda elemental	Jaime Alazraki	94
Aproximaciones al realismo socialista de Pablo Neruda	Roberto Cantú	103
Erudito	René Acuña	113
Lo religioso en *Los heraldos negros* de Vallejo	René Acuña	114
En la tumba de Vallejo	Clayton Eshleman	125
Los canibales	Julián Marcos	126
A Miguel Hernández	Félix Pillet	127
Miguel Hernández, poeta y revolucionario	Julio Rodríguez-Puértolas	128
A un viejo migrante en la playa	Alfredo Lozada	136
La poesía de Ernesto Cardenal	José L. Varela-Ibarra	137
RESEÑAS: *The Autobiography of a Brown Buffalo*, Oscar Z. Acosta	Osvaldo Romero	141
Explicación de textos literarios, Helmut A. Hatzfeld	Jorge A. Santana	142
Convergencias/ Divergencias/ Incidencias, ed. Julio Ortega	Roberto Cantú	142

(Precio de números atrasados: $3.00 dólares)